شماره بیست‌وهشتم – ۴۰ ریال

سینما ۹





مری آپیک
در فیلم:
بن بست
پرویز صیاد

باشرکت: آپیک یوسفیان ، بهمن زرین پور بامعرفی: منصوره امیرحمزه و پرویز بهاد

مدیر فیلمبرداری: هوشنگ بهارلو نویسنده و کارگردان: پرویز صیا

—— واید اسکرین رنگی —— تولید شرکت تعاو کانون سینماگرا

سینما ۷

اسفند ۲۵۳۵ - فروردین ۲۵۳۶

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امورفنی : **درخشنده زعیمی**

نشانی : خیابان تخت جمشید ـ شماره ۳۰ ـ جشنواره جهانی فیلم تهران ـ تلفن ۶۶۸۸۵۸ ـ چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر ـ تلفن ۳۰۳۵۸۱



روی جلد : «بهروز وثوقی» و «شهره آغداشلو» درنمائی از فیلم «سوته‌دلان» اثر «علی‌حاتمی»

دراین شماره می‌خوانید :









BERNARD HERRMANN

یادی از برنارد هرمن

نوشته : برایان دی‌پالما[1]

ترجمه : پیام

اینجا دومطلب است : «یادی از برنارد هرمن» ، نوشته «برایان دی‌پالما» ،[1] فیلمساز ــ ودیگری حرفهائی درباره «هرمن» ، با تهیه‌کننده وکارگردان فیلم «راننده تاکسی» . . . «هرمن» که چندی پ مرد آخرین بازمانده آهنگسازان افسانه‌ای سینمای آمریکا بود که حالا چنانکه اشاره خواهد شد ــ ج خودرا به‌تصنیف‌سازان داده‌اند! آفریننده موسیقی غنائی و وهم‌انگیز وهمیشه دریاد ماندنی «سرگیجه» وک که اسمش در نوشته‌های آغاز «همشهری‌کین» آمده است، در سطحی وسیع کمی دیر، قریب به‌اواخر عمر شناخته شد . که خود بخود چیزی را تأیید یا نفی نمی‌کند . . . ازاو دراین یکساله اخیر دوشاهکار دیگ موسیقی «وسوسه» و «راننده تاکسی» ارائه شده که باندازه کافی راجع به‌او حرف میزنند . . . ونیز غیر صفحه‌های موسیقی متن «سرگیجه» و «مارنی» که نایاب شده‌اند درپنج صفحه بزرگ مجموعه‌ای از کارها طی یك دوره سی‌وپنج ساله که جابجا یادبودهای [illegible]ل‌آسا درمسیرش بجا مانده است، به‌بازار عرضه شده به‌پژوهنده تصویر نسبتاً جامعی ــ اگر آدمی بعضی [illegible] فیلم‌ها را دیده باشد ــ ازکار «هرمن» در سی بدست میدهد .

روز «اعجوبه»ای بود ، هنرپیشه‌هائی‌که ور صحنه فیلـم جنائی کـه من داشتم باسم خواهران» میگرفتم عبارت بودند از یك مشت عجوبه، مثل «ادی غول‌پیکر» ، «سیلو» مردی پاهای باله‌وار ، «تینا» بچه خرچنگ ، زن وسماری ، شش جفت دوقلو و یك سه قلوی قاصه استپ . آنها برای فصل رویای فیلم جمع ده بودند ، جائی که دوخواهر دوقلوی بهم سبیده (که قهرمانـان فیلم باشند) کودکی ودرا در یك انستیتوی ناقص‌الخلقه‌ها درکانادا خاطر میآورند.

من‌که هنوز این تصاویر غریب را درذهن اشتم آن شب آخرشب وارد اتاق مونتاژ شدم.

متصدی مونتـاژ ، « پل هرش » حین یلمبرداری فیلم را کم‌کم مونتاژ میکرد و حالا یخواست صحنه قتل فیلم را همراه با موزیکی که از یك صفحه قدیمی انتخاب کرده بود بمن یان‌بدهد. من این‌صحنه را قبلاً بصورت مونتاژ تدائی و نپرورده دیـده بودم ولی زخمی‌ام کرده بود . مسئله هنری تکه پاره‌کردن یك ربانی با کارد فقط یك‌بار بطور مؤثر حل شده ود ، در «روح» اثر «هیچکاك» . صحنه قتل ن درقیاس با این صحنه از «روح» رنگ‌پریده ی‌نمود و من که یك‌بار دیگر درحل همین‌مسئله ر یك فیلم قبلی (یك چنگك مخصوص حمل یخ رچشم . . . سازشی مبتذل برای ایجاد وتکان ای ظرافت و استادی) شکست خورده بودم ن‌بار دیگر تصمیم داشتم قصور نکنم.

پل‌هرش فیلم را در پروژکتور گذاشت ، راغها را خاموش کرد وکلید دستگاه را زد. حض آن‌که «دومینیك» خواهردیوانه ، کارد بالا برد و در زیر شکم قربانی فرو برد من جا پریدم : جیغ ویلن‌ها ازصحنه قتل درحمام لم «روح» طنین انداز شد . صحنه‌ای که من لاً بیست‌بار دیده بودم ناگهان «بعد» درونی ره‌ای بخود گرفت. موسیقی «برنارد هرمن» روی احساسی جدیدی به فیلم من دمیده بود . ن موسیقی آنـاً چهره‌های از شکل افتـادهٔ جایب‌الخلقه‌ها را بیاد میآورد. همانطور که ن افراد اشکال مسخ شده افراد انسان بودند ، روه ویلن‌های «هرمن» نیز شکلی مسخ شده رعشه‌آور از جیغ انسانی بود . تفسم برید فقط سی ثانیه بعد فهمیدم که در این مدت س نکشیده‌ام . عضلات شکمم منقبض شده بود پوستم از وحشت می‌پرید . پل‌هرش فاتحانه مرفت :

ــ باید «هرمن» را پیدا کنی که موسیقی لم را درست کند، دیدی چقدر فرق می‌کند؟

من تصدیق کردم . «هرمن» جزئی از یخ سینماست. اولین کارش‌را برای «همشهری ین» تنظیم کرد. سالی که من‌بدنیاآمدم (۱۹۴۰) او داشت موسیقی بزرگترین فیلم تاریخ‌را درست می‌کرد .

بدبینانه گفتم :

ــ درست است ولی «هرمن» حالا دیگر باید مرده باشد .

«پل» پرسید :

ــ مطمئنی ؟

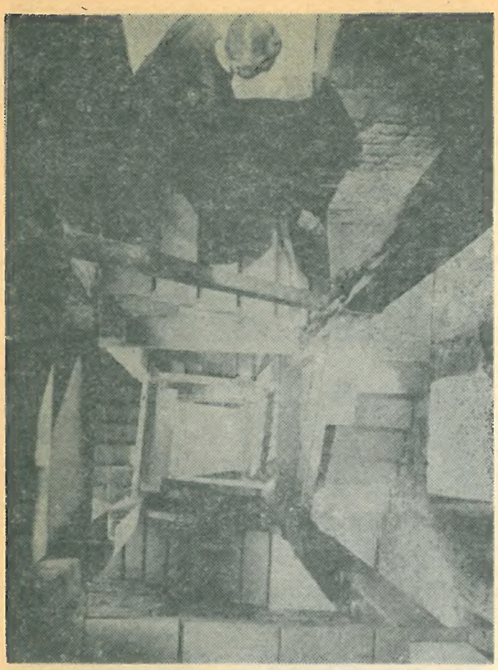
گفتم :

ــ درست نمیدانم ، ولی آخرین فیلمی‌که اسمش روی آن بود یادم است که «پرندگان» بود .

«پل‌هرش» باین آسانیها از میدان در نمیرفت. درحینی‌که من‌فیلمبرداری«خواهران» را تمام می‌کردم او باتحقیق ازاینطرف وآنطرف کشف‌کرد که «هرمن» کاملاً زنده است و در لندن هم زندگی می‌کند. درواقع همان اواخر موسیقی فیلمی‌را باسم «اعصاب‌پیچیده» باشرکت «هیلی‌میلز» تمام‌کرده بود. عاقبت «ادپرسمن»، تهیه‌کننده فیلم «خواهران» توسط آشنایانش با نماینده هرمن تماس گرفت و طی یك مکالمه تلفنی خلاصه داستان خواهـران را برای این نماینده تعریف کرد. این شخص گفت که سناریو را برای «هرمن» بفرستیم . چند هفته بعد خبر رسیدکه «هرمن» علاقمندست وترتیب امورمالی قضیه دارد داده میشود (دستمزد «هـرمن» گرانترین‌فقره صورت مخارج فیلم «خواهران» بود) . یك روز بعدازظهر تهیه‌کننده سر صحنه آمد وگفت که شایعات حقیقت دارد «هرمن» قرارست موسیقی فیلم را تنظیم کند و بعد از پایان مونتاژفیلم به‌نیویورك خواهدآمد. بزحمت میتوانستم‌باورکنم‌نابغه‌ای‌که موسیقی«سرگیجه»، «شمال ازشمال‌غربی»[۲] و«روح» را نوشته واقعاً میخواهد موسیقی فیلم ما را هم درست کند . به هرنحوی بود برهیجانم غلبه‌کردم و درانتظار نشستم .

آن‌روز بالاخره فرا رسید و هنوز ایمان من نسبت به‌اینکه «هرمن» افسانه‌ای از آسانسور ساختمان محلی که فیلم را مونتاژ کرده بودیم بیرون بیاید ضعیف‌بود . در یك مورد حق‌داشتم، از آسانسور خارج نشد. بلکه وقتی ما ساعت ده صبح از آسانسور بیرون آمدیم او انتظارمان را می‌کشید. «هرمن» مردی‌کوتاه‌قد ودرشت‌اندام بود که موهای سفیدش را صاف روی سرش

۱ـ Brian de Palma ـ یك‌فیلمسازآمریکائی است کـه فیلم‌هائی مثل «وسوسه» ، «شبح بهشت» ، «خواهران» و «کری» را ساخته و به‌تصریح خودش و سایرین رد پای «هیچکاك» را دنبال می‌کند . این مطلب را از مجله سینمائی کانادائی Take - One (۳۱ مـه ، ۱۹۷۶) شماره مخصوص «هیچکاك» ، گرفته‌ایم که آنها خودشان از مجله Village Voice (اکتبر ۱۹۷۳) گرفته‌اند.







از بالا بپائین :
ــ سرگیجه (۱۹۵۸)
ــ شمال ازشمال غربی (درتهران : تعقیب خطرناك)
ــ روح (۱۹۶۰)
نمونه‌هائی از آثاری که «برنارد هرمن» موسیقی متن برای آنها ساخته است .

خوابانده بود . عینك قطوری به‌چشم و عصای رعب‌آوری بدست داشت. «اد» ، تهیه‌کننده‌فیلم، بخاطر تأخیر ما (هرچند تأخیر نداشتیم) عذر خواست وپرسید که پروازش چطور بوده است. «هرمن» بی‌صبرانه زیر لب گفت که بد نبوده ولی الان تنها چیزی که میخواهد اینست که فیلم‌را ببیند، شام بخورد وبرود وبگیرد بخوابد، چونکه وقتش هنوز روی وقت لندن است . . . من‌حس کردم که وقت‌نیویورك واصولاً همه‌چیز نیویورك منجمله ماها گویا ایراد داشته باشیم، امــا از این بابت مطمئن بودم چونکه صورت «هرمن»را نمیدیدم (هیچوقت‌بما نگاه نمی‌کرد. سرش مدام پائین بود و چشم از جلوی پایش برنمیداشت) که بدانم قصد سربسر گذاشتن ما را دارد یا نه. «اد» بدون ترس و بیم شروع به عذرخواهی کرد که فیلم هنوز مونتاژش کاملاً درست نیست وغیره .

بیصبری «هرمن» تبدیل به‌خشم شد :

ــ من اینجا نیامده‌ام راجع به‌فیلم حرف بزنم ، آمده‌ام آنرا ببینم . . . محض رضای خدا کار را شروع کنیم!

بعدها فهمیدم «هرمن» هرقدر که بیرحمانه صریح یا تند بود تقریباً همیشه و بلااستثنا حق داشت. اگر درمواردی آدم بااو مخالفت می‌کرد باید پیه خشم وفریاد را بتن میمالید ولی اگر حق باآدم بود ملایم میشد و با بی‌میلی نقطه‌نظر آدمی را می‌پذیرفت.

دراین مورد بخصوص البته «هرمن» حق داشت و ما دیگر بدون یك‌کلمه حرف به سالن نمایش رفتیم وفیلم شروع شد.

ده دقیقه اول فیلم بی‌دردسر جلو رفت (حداقل «هرمن» دیگر داد نمی‌کشید) ولی‌بعد ماجرا به مرحله‌ای رسید که موسیقی باید برای اولین‌بار درفیلم شنیده‌میشد. روی‌پرده«دانیل»، خواهر خوش‌طینت و معشوق سیاهپوستش روی عرشه‌کشتی همدیگر را درآغوش کشیدند. وقتی لبانشان بهم‌رسید فضای سالن‌نمایش‌را موسیقی‌ای که «هرمن» قبلاً برای فیلم «مارنی» هیچکاك تنظیم کرده بود انباشت. لحظه زیبائی بود.

«هرمن» با وحشتی باورنکردنی داد زد :

ــ این دیگر چیست ؟

من دست‌وپا گم‌کرده و با عجله توضیح دادم :

ــ دراینجا اولین قسمت موسیقی میآید. میخواستم بشما نشان بدهم که برای این صحنه چه جور موسیقی‌ای درنظر دارم.

«هرمن» با خشم عصایش را بزمین‌کوفت وفریاد کشید :

ــ نگهش دارید !

ــ ولی من فکر می‌کردم . . .

ــ بی‌جهت فکر می‌کردید ! . . . این موسیقی مال «مارنی» است نه‌فیلم شما !

ــ ولی «**مارنی**» فوق‌العاده است !

ــ این موسیقی را ببندید. موقعی‌که دارم فیلم شمارا می‌بینم نمی‌خواهم «**مارنی**»را بشنوم. وقتی که این موسیقی دارد پخش می‌شود من چطور می‌توانم به موسیقی تازه‌ای برای فیلم فکر کنم ؟

این‌بار دیگر علاوه بر عصا پاهم به‌زمین می‌کوفت و من میترسیدم نکند قلبش از کار بیفتد . خوشبختانه دراین بین «پل» باتاق دیگر دویده وموسیقی را خاموش‌کرده بود. «هرمن» که موقتاً آرام گرفته بود باز به‌صندلی تکیه زد و به‌تماشای بقیه فیلم پرداخت.

حین نمایش، گاهی دزدکی نگاهی به‌او میانداختم وفکرمی‌کردم‌که نکند اصلاً همکاری ما سرنگیرد. تصورمی‌کردم‌که گذاشتن موسیقی «هرمن» از فیلم‌هــای قبلی («**مارنی**» برای صحنه‌های عاشقانه ، «**روح**» برای صحنه قتل و «**سرگیجه**» برای فصل رویا) می‌تواند کمکی برای‌او باشد. اشتباه‌کرده بودم . حالا می‌فهمیدم که خشم «هرمن» درمقابل قضاوت غلط دیگران حدونهایتی ندارد. یاد همکاری با «اورسن‌ولز» افتادم. او هم آدم را بخاطر سوء تشخیص ملامت می‌کرد ولی فرق بین «هرمن» و «ولز» دراین بود که «هرمن» بشدت نسبت به‌آن چیزی که فکر می‌کرد صحیح است اعتقاد داشت و با تمام وجود خود ازآن دفاع می‌کرد ولی «ولز» ، با آن‌که میدانست درست ونادرست کدام است ، دست از مبارزه برای درست برداشته بود.

فیلم که به‌آخر رسید مدتی سکوت برقرار شد . بعد از مکثی که باندازه ابدیت طول‌کشید «هرمن» شروع به‌نقل خاطرات گذشته‌کرد حالا دیگر داد نمیکشید :

ــ یادم هست‌که وقتی با «هیچکاك» فیلم «**روح**» را تماشا می‌کردیم در پایــان نمایش هیچکاك بلند شد و با عصبانیت در سالن شروع به‌قدم زدن کرد، می‌گفت فیلم وحشتناك ازکار درآمده و خیال دارد کوتاهش کند و بصورت یك فیلم تلویزیونی نشان بدهد . البته عقل از سرش پریده بود . خودش نمیدانست صاحب چه چیزیست . باو گفتم : کمی صبرکن . من چندتا فکر دارم . چطورست یك موسیقی متن فقط برای سازهای ذهنی تنظیم کنیم؟ میدانید ، من خودم یك‌وقت ویلن‌زن بودم . . . بله ، هیچکاك عقل از سرش پریده بود . میدانید که «روح» را با پول خودش ساخته‌بود و میترسید بااستقبال روبرو نشود . حتی برای قسمت قتل در حمام‌هم موسیقی نمیخواست . تصورش را بکنید!» اگر «هرمن»داشت فیلم مرا با«**روح**» مقایسه می‌کرد شاید ازآن خوشش‌آمده بود.

«هرمن» ادامه داد :

ــ خب، تا فیلم هنوز درذهن‌من تازه‌است راجع به‌فیلم حرف بزنیم.

من‌گفتم : بسیار خوب، و بمدت ده توضیح دادم که چرا برای شروع فیلم و با نوشته‌هــا موسیقی نمیخواهم . اولین «خواهران» یك «نما»ی مستقرکننده از رختکن یك حمام عمومی است. دیواره قسمت زنانه را از مردانه جدا می‌کند برد شده است . من میخواستم روی صحنه‌ای دخترکوری را درحال درآوردن لباسهایش میداد چهار نوشته اول فیلم را ظاهر و کنم . . . میخواستم نوشته‌ها گذرا بیاید ، هیچگونه موسیقی دراماتیك . حرفم را که کردم «هرمن» منفجر شد :

ــ چی ؟ بــا نوشته‌های فیلم مــوز نمی‌خواهید ؟ در نیمساعت اول فیلم شما چیز وحشتناکی اتفاق نمیافتد. یك چیزی هست که مردم را درهمان شروع بترساند و بلند میشوند وازسینما بیرون میروند.

ــ ولی در «روح» قتل در دقیقه فیلم اتفاق میافتد . . .

ــ شما «هیچکاك» نیستید ! او می‌ت شروع فیلمش را هرقدر دلش میخواهد بدهد ! میدانید چرا .

با تکان سر گفتم که نمیدانم.

ــ چونکه او «هیچکاك» است و م صبر می‌کنند . مردم میدانند که حتماً چی وحشتناکی اتفاق خواهد افتاد و صبر خوا کرد. ولی فیلم شما را ده دقیقه که دیدند می‌شوند وبخانه، بسراغ‌تلویزیون‌هایشان خوا رفت!

حرفش بیرحمانه ولی درست بود. پرسیدم :

ــ پس چکار باید بکنیم.

ــ من برای نوشته‌های فیلم یك موس هشتاد ثانیه‌ای می‌نویسم. مردم را بانتظار جنایت‌فیلم سرجایشان نگه خواهند داشت. فکر دارم برای استفاده از دو «موگ» ترکیب ک صدا.

فکر کردم : خدای من ! «برنارد هرم شصت‌ویکساله ، استاد موسیقی دلهره‌ای دارد اولین‌موسیقی«پاپ»خودرا برای نوشته شروع یك فیلم درست‌کند. «هرمن» قدیم رفته وجایش‌را به «هرمن» جدید داده بود . بدیهی است که اشتباه می‌کردم ، بعدها فهم که موسیقی «هرمن» باین‌دلیل ازمد افتاده که نمیخواست «ترانه» درست‌کند.

در اوایل دهه ۱۹۶۰ تا ۷۰ موقعی بازار تولید صفحه از بازار تهیه فیلم گ و بزرگتر شد واجب شد که درموسیقی هرفی ترانه مردم‌پسندی‌هم باشد(ترانه«خانم‌رابینسو از فیلم «**فارغ‌التحصیل**» ، ترانه «**ایزی راید** از همین فیلم ، ترانه «باران برسر من می‌با

۲ ــ در ایران : تعقیب خطرناك .

فیلم «باچ کاسیدی وساندنس کید» نمونه‌هائی
این گرایش هستند) . ناگهان سازندگان آهنگ
انه‌ها برای ساختن موسیقی متن فیلم‌ها سخت
ورد تقاضا قرار گرفتند. «هرمن» سرسختانه از
طابق دادن خویش با این مد تازه امتناع کرد
بعداز جدالی سخت با رئیس یکی‌از استودیوها
«من آهنگ فیلم میسازم نه‌آهنگ تصنیف!»)
الیوود را ترك گفت و به انگلیس رفت کــه
رآنجا موسیقی متن دوتا از فیلم‌های «فرانسوا
روفو» ، «**فارنهایت۴۵۱**» (۱۹٦٦) و «**عروس
یاه‌پوش**» (۱۹٦۷) را ساخت. بعداز آن روی
وسوسه‌ها» (۱۹٦۹) ، یك محصول‌مشترك هلند
آلمان ، «**نبرد رودخانه نه‌رتوا**» (۱۹٦۹) ،
ك فیلـم پر مبالغه تاریخی محصول مشتـرك
وگسلاوی ، آلمان غربی وایتالیا و دوفیلم کم
رج جنائی انگلیسی، «**کاونده شب**» (۱۹۷٦)
«**شب‌بی‌پایان**» (۱۹۷۱) کارکرد . ولی تاآنجا
ه هالیوود میدانست بعد از «**روح**» هرمن تمام
ده بود. مرده بود!

چند ماه بعد ، بعد از اولین ملاقاتمان ،
ا باهم در یك استودیوی ضبط در لندن روبرو
دیم . خوشحال شدم که دیدم «هرمن» هنوز
نده و سالم است. چون وقتی وارد اتاقك ضبط
دم دیدم در سالن قسمت دیگر روی سکوی
هبـری در مقابل یك ارکستر کامل ایستاده
مشغول سرزنش دومرد جوان است که درسمت
پ او دیوانه‌وار سعی می‌کردنـد دو دستگاه
موگ» ترکیب‌کننده صدا را با بقیه ارکستر
اهنگ کنند .

«هرمن» غرید :

ــ بیش از این نمیتوانیم صبرکنیم. باید
بط را بدون این دستگاه انجام بدهیم.

یکی از دوجوان به‌تمنا گفت :

ــ آقای هرمن ، خواهش می‌کنم فقط
ك ثانیه بما وقت بدهید . . .

ــ این‌را پنج دقیقه پیش‌هم گفتید وهنوز
منتظریم . این دستگاه یك ساز بی‌انضباط است
جایش در ارکستر نیست.

سالن از جیغ آن دنیائی «موگ» کــه
ده موردنظر را می‌جست آکنده شد. عاقبت
کی از دوجوان توانست صدا را تا حد یك‌جیغ
ز تعدیل وثابت‌کند .

«هرمن» گفت :

ــ خوبست. امتحان می‌کنیم .

چوبدست رهبری را بالا برد و ارکستر
ماده شد . نگاهی به ساعت بزرگی که بالای
رش بود انداخته، هشت ضربه شمرد وچوبدست
پائین آورد . «موگ»ها ضجه سر دادنـد
باردیگر رعشه چند ماه پیش را که در اتاق
ونتاژ حس کرده بودم در تنم دوید. «هرمن»
ز کارخودش را کرده بود . . . او حق داشت.
یشد ازجا تکان خورد.

آخرین سرود....





حرفهائی با کارگردان وتهیه‌کننده راننده تاکسی درباره برنارد هرمن

«برنارد هرمن» فقط چند ساعت بعد از بپایـان بردن ضبط موسیقی فیلم معروف «راننده تاکسی» درگذشت . . . این حقیقت به‌این فیلم ، بعنوان آخرین اثر یك آهنگساز نخبه ونامی سینما ، نزد دوستداران سینما وموسیقی ، ارزشی خاص می‌بخشد. هنگام تماشای این اثر وشنیدن نغمه‌پردازی سحرانگیز ، «هرمن» آدمی نمی‌تواند فراموش کند که با مرگ این مرد تهی‌ای درسینما بوجود آمده که شاید هرگز دیگر پرنشود.

در این مقال ، «**مارتین اسکورسیز**» کارگردان و «**مایکل فیلیپز**» تهیه‌کننده «راننده تاکسی» دربارهٔ کار «هرمن» دراین اثر حرف میزنند :

ــ کی تصمیم گرفتید تهیه موسیقی«راننده تاکسی» را به «برنارد هرمن» بسپرید؟

اسکورسیز ــ ازهمان اول‌کار .

فیلیپز ــ درواقع مدتها پیش از شروع فیلم راجع به‌استفاده از«هرمن» باهم بحث‌کرده بودیم («راننده‌تاکسی» درجولای و اوت۱۹۷۵ درنیویورك فیلمبرداری شد) .

ــ جلب رضایت او برای ساختن موسیقی فیلم مشکل نبود؟

اسکورسیز ــ «هرمن» بعد از اینکه بزسر همکاری با هیچکاك در فیلم «پرده‌پاره» ازاین کارگردان بریده‌بود دیگرنمی‌خواست درآمریکا کارکند. «هیچکاك» میخواست موزیك «پرده پاره» را به «هرمن» بدهد ولی درآن موقع (سال ۱۹٦٦) تهیه‌کننده‌ها همه انتظار داشتندکه از موسیقی متن هرفیلمی چندتا ترانـه موفق وپرفروش دربیاید ورئیس‌استودیوی یونیورسال هم ازموزیك «پرده‌پاره» چنین توقعی‌را داشت. «هرمن» گفته‌بود : «من ترانه نمیسازم، موسیقی متن میسازم!» ، هیچکاك هم گفته بود که ناچار است با آهنگساز دیگری کار بکند ، چونکه درآن موقـع هیچکاك برای یونیورسال فیلم میساخت بعبارت دیگر باصطلاح زندگی هیچکاك به‌کار دراین استودیو بستگی داشت.

فیلیپز ــ ازآن به‌بعد «هرمن» لندن را مقر زندگی وکار خودش قرار داد ، هرچند در سال ۱۹۷۳ کــه میخواست موسیقی فیلم «خواهران» اثر «برایان دی‌پالما» را بسازد سفر کوتاهی به نیویورك کرد که بعد از مونتاژ فیلم «برایان» را ببیند . «خواهران» فیلـم مستقلی بود که گمانم درکانادا فیلمبرداری شده بود باین ترتیب می‌توانستند بدون اینکه ازجهت مقررات صنفی وکار درآمریکا برایشان دردسر درست شود موسیقی آنرا در لندن ضبط کنند . ولی سرمایه تهیه فیلم ما را یك‌کمپانی بزرگ (کلمبیا) داده‌بود وماناچاربودیم ازآهنگسازهای آمریکائی استفاده کنیم. مطابق مقررات صنفی آمریکا، فیلمی‌که در آمریکا فیلمبرداری شده باشد آهنگش را یك آهنگساز آمرکائی باید بسازد. «هرمن» یك مایه اصلی ، مایه عشقی ، برای فیلم تصنیف کرد و آنرا با یازده نوازنده روی نوار ساده معمولی در انگلستان ضبط کرد و برای ما فرستاد . ولی تمام موسیقی متن آخر کار درکالیفرنیا ضبط شد.

ــ «برایان دی‌پالما» درمجله Village Voice ، مقارن با پخش‌فیلم «خواهران» درآمریکا ، مطلبی در تجلیل از «برنارد هرمن» نوشت‌که درآن میگفت :

«هرمن» تند وبیرحمانه صریح وتقریباً همیشه قضاوتش صائب است. شما هم با «دی‌پالما» هم عقیده‌اید؟[3]

اسکورسیز ـ من دوسال بود که هرمن را می‌شناختم وخیلی خیلی با هم دوست شده بودیم. اگر آدم با او صحبت می‌کرد و مقصودش را توضیح میداد کارگردان با وی بسیار مطبوع بود . . . مثلاً من می‌گفتم : بنی، فکر می‌کنم که دراینجا به‌فلان چیز احتیاج داریم ، اما دقیقاً نمیدانم چه . . .» اگراو برای کار آدم احترام قائل بود شخصاً نظرش‌را ارائه میداد وبهیچ‌وجه ناراحتی واشکالی ایجاد نمی‌کرد.

فیلیپز ـ قدرت درك او فوق‌العاده بود . مثلاً اگر یادتان باشد در پایان قتل عام آخر «راننده تاکسی» مایه اصلی فیلم ، یعنی مایه عشقی ، منتها خشن‌تر وتندتر تکرار میشود . دفعه اول که این مایه را شنیدیم هرمن گفت باین‌جهت این قسمت را باین‌صورت تکرار کرده که میخواسته نشان بدهد خیالپردازی‌های «تراویس»، قهرمان ماجرا ، درباره زنان عاقبت کار او را باینجا میکشاند ، این نحوه رفتار مداوم با زنان او را به‌انفجاری خشن وخون‌آلود رهبری می‌کند و موسیقی «هرمن» این‌موضوع را واقعاً خوب برای من بازگو می‌کرد. من هرگز دراین مورد بآن صورتی که «هرمن» می‌گفت فکر نکرده بودم ولی «رابرت دونیرو» (هنرپیشه اول فیلم) هم گفت : «خدای من ، راست میگوید». فوق‌العاده بود. کامل بود.

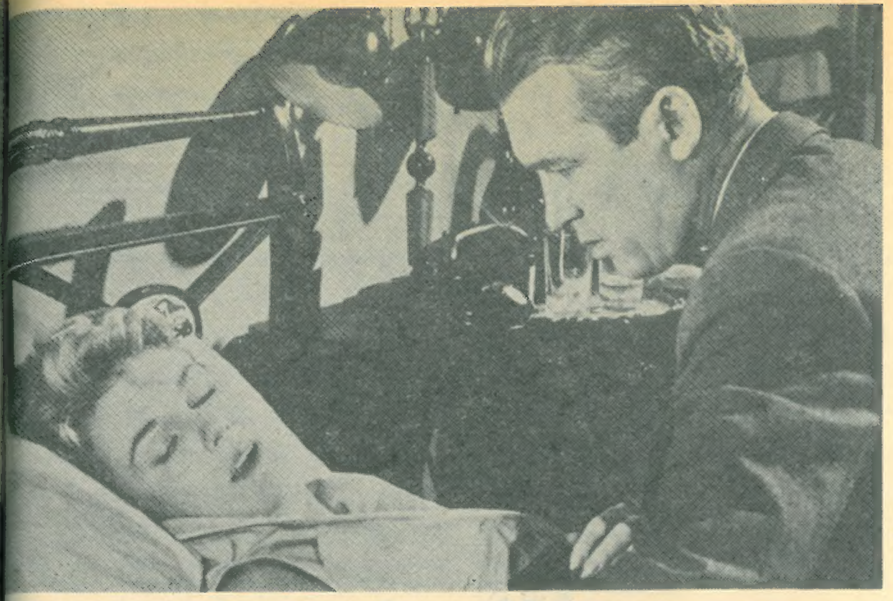
اسکورسیز ـ موسیقی «راننده تاکسی» بخاطر این‌درست ومؤثراست که «برناردهرمن» فیلم را واقعاً خوب درك کرده بود.

ـ این فکر چه‌کسی بودکه درآخر فیلم نوشته‌ای بگذارید بعنوان «سپاس و احترام ما برای برنارد هرمن ، ۲۹ ژوئن ۱۹۱۱ ـ ۲۴ دسامبر ۱۹۵۷».

فیلیپز ـ من ومارتی (مارتین اسکورسیز) با هم صحبت کردیم و این مطلب را در فیلم گذاشتیم .

ـ بموجب گزارش خبرگزاری‌ها ، «برنارد هرمن» فقط دوساعت قبل از مرگ ، ضبط موسیقی فیلم را تمام کرده بود . حقیقت دارد ؟

فیلیپز ـ مافقط دوروز برای‌ضبط موسیقی











شرح تصاویر:
نمونه‌هائی از آثار «برنارد هرمن»
ـ مردیکه زیاد میدانست (۱۹۵۵)
ـ راننده تاکسی (۱۹۷٦)
ـ پرندگان (۱۹٦۳)
ـ همشهری‌کین (۱۹٤۱)

---

۳ ـ اشاره به‌قسمت اول‌مطلب حاضراست.

فیلم درنظر گرفته بودیم. ضبط موسیقی اصلی در یك روزونصفی تمام شد. قرار شد روز بعد دوباره برای ضبط مجدد مایه عاشقانه فیلم حاضر شویم . این قسمت را قبلاً ضبط کرده بودیم ولی میخواستیم دوباره ضبط کنیم. اما به‌رعایت حال مزاجی «هرمن» که سخت مریض وضعیف شده بود قرار گذاشتیم که ضبط مجدد را به‌یك روز بعد بیاندازیم . ولی هرمن گفت : «نه ، ضبط را همین امروز تمام می‌کنیم» . در نتیجه ضبط مجدد دریکساعت‌ونیم تمام‌شد وکاردرساعت پنج بعدازظهر بپایان رسید. «هرمن» همان شب درحالت خواب مرد.

ـ بنظرشما بازگشتن به‌هالیوود درمرگش مؤثر نبود ؟

اسکورسیز ـ البته هرمن ازچند سال‌پیش بیمار بود . این بازگشت از خیلی جهات برای‌او یك بازگشت عاطفی محسوب میشد. روز اولی که در استودیوی ضبط حاضر شده بود تمام نوازنده‌ها آمدند که باو خوشامد بگویند وابراز احترام کنند.

فیلیپز ـ دراینکه او درهالیوود درگذشت یك‌حس تاریخی نهفته‌است. من هنوزهم دریافت اینکه او به‌کالیفرنیا برگشت که درآنجا بمیرد برایم حل نشده است. بنظر من این مسافرت در مرگ او واقعاً مؤثر است ، خودش هم این‌را میدانست ونمیخواست برگردد ، از بیماری شکوه داشت . هالیوود را دوست نداشت وسعی می‌کرد پایش دیگر بآنجا نرسد. ولی عاقبت وقتی که از او دعوت کردیم تصمیم گرفت که برگردد . چون باو گفتیم که وضع از چه قرار است ، گفتیم که ما نه‌اینکه نخواهیم ، نمی‌توانیم، یعنی اجازه نداریم بدهیم او موسیقی را جای دیگری مگر درآمریکا ضبط کند. تمام اینها درمرگ او بی‌اثر نبود .

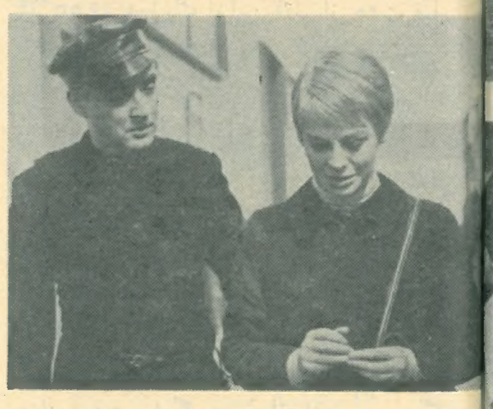
اسکورسیز ـ این اولین بار بود که او از جاز در موسیقی متن یك فیلم استفاده میکرد . به‌کارش دراین‌فیلم واقعاً مفتخر بود.

فیلیپز ـ بعد از مرگ او همسرش گفت که از نتیجه کارش بسیار راضی بود . گفت‌که «هرمن» گفته‌است که موسیقی «راننده‌تاکسی» حداقل در دهساله اخیر بهترین کار او بوده است . با توجه به‌آنچه اتفاق افتاد ، یادآوری این حرف بما خشنودی بسیاری می‌بخشد.











رح تصاویر :
دیف ۱ : ـ مصری (۱۹۵٤) باهمکاری «آلفرد نیومن»
دیف ۲ : ـ راست : عروس سیاهپوش (۱۹٦۷) ـ چپ : مارنی (۱۹٦٤)
دیف ۳ : ـ راست : فارنهایت ٤۵۱ (۱۹٦٦) ـ چپ : برزمین خطرناك (۱۹۵۰)

لطفاً ورق بزنید

برنارد هرمن ...
وفیلم‌های او :

١٩٤١ : همشهری‌کین ـ شیطان ودانیل وبستر ـ آمبرسون‌های باشکوه .

١٩٤٣ : جین‌ار .

١٩٤٤ : میدان هنگ‌اور .

١٩٤٦ : آنا وسلطان سیام .

١٩٤٧ : شبح وخانم موئیر .

١٩٥٠ : برزمین خطرناك .

١٩٥١ : روزیکه زمین ازحرکت ایستاد.

١٩٥٢ : پنج‌انگشت ـ برفهای‌کلیمانجارو.

١٩٥٣ : جادوگر سفید ـ زیر صخره دوازده میلی ـ سلطان تفنگداران خیبر .

١٩٥٤ : مصری (با همکاری «آلفرد نیومن») ـ باغ‌گناه ـ شاهزاده بازیگران .

١٩٥٥ : دردسر«هری»[4] ـ مردی‌که‌زیاد میدانست (که درآن ضمناً درمقام رهبر ارکستر درفصل‌کنسرت «آلبرت‌هال» ظاهر شد) .

١٩٥٦ : مردی باللباس‌فلانل‌خاکستری ـ ویلیامز برگ : سرگذشت یك میهن‌پرست (فیلم کوتاه) ـ مرد عوضی .

١٩٥٧ : کلاهی پر از باران[5] .

١٩٥٨ : سرگیجه ـ هفتمین‌سفرسندباد ـ برهنه‌ها ومرده‌ها .

١٩٥٩ : سفر به مرکز زمین ـ شمال از شمال غربی ـ بلوجین ـ سه دنیای‌گالیور .

١٩٦٠ : روح ـ شب‌لطیف‌است ـ جزیرهٔ مرموز ـ تنگه وحشت .

١٩٦٣ : پرندگان (در مقام مشاور ایجاد افه‌های صوتی الکترونیکی) ـ جیسون و آرگونات‌ها .

١٩٦٤ : مارنی ـ شادی صبحگاه .

١٩٦٦ : فارنهایت ٤٥١ .

١٩٦٧ : عروس سیاهپوش .

١٩٦٨ : عصب پیچیده .

١٩٦٩ : وسوسه‌ها .

١٩٧١ : نبرد رودخانه نه‌رتوا ـ کاوندهٔ شب .

١٩٧٢ : شب بی‌پایان .

١٩٧٣ : خواهران .

١٩٧٤ : زنده است!

مطالب عمده‌ای که تابحال دربارهٔ «برناردهرمن» نوشته شده :

زندگی و آثار «برناردهرمن» (در مجله Films in Review ، شماره اوت ـ سپتامبر ١٩٦٧) ـ مصاحبه با «برنارد هرمن» (مجله Sight and Sound ـ شماره زمستان ١٩٧١ـ١٩٧٢) (. . . و دومطلبی‌که دراینجا ترجمه شده است ـ م) .

صفحه‌هائی که از کارهای «هرمن» تولید و به‌بازار عرضه شده است :

شاید اگر از«هرمن» می‌پرسیدند می‌گفت که بهترین نحوه شنیدن موسیقی یك فیلم دیدن فیلمی‌است‌که موزیك برای آن ساخته شده ولی چون این فرصت دیر و به‌تصادف پیش میآید ، شنیدن موسیقی بدون تصویر ، با امید آنکه القاکننده و یادآور تصاویر باشد ، خالی ازلطف نیست . . . آنچه که میآید صورتی ازکارهای «برناردهرمن» در سینماست که روی صفحه منتقل شده است . از لحاظ تعدادکار ، فقط صفحات دوآهنگساز سینمائی دیگر ، «هنری منچینی» و«جری‌گلداسمیت» ازاو بیشترست... این فهرست بدون تقدم وتأخر زمانی تنظیم شده است :

ـ نبرد رودخانه نه‌رتوا .

ـ همشهری‌کین (دراین صفحه قسمتی از موزیك فیلم «برزمین خطرناك» وقسمت‌هائی از «میدان هنگ‌اور» ، «زیر صخره ١٢ میلی» و «جادوگرسفید» گنجانده شده است) .

ـ شیطان ودانیل وبستر (که در آن قسمت‌هائی از «همشهری‌کین» و «آمبرسونهای باشکوه» گنجانده شده) .

ـ مصری .

ـ دنیای «فانتزی برنارد هرمن» (شامل قطعاتی از موسیقی فیلم‌های : «سفر به مرکز زمین»، «دومین سفرسندباد» ، «روزیکه زمین ازحرکت ایستاد» و «فارنهایت ٤٥١») .

ـ شبح وخانم موئیر.

ـ موسیقی از فیلم‌های بزرگ کلاسیك (قطعاتی از موسیقی فیلم‌های : «جین‌ار» ، «برفهای کلیمانجارو» ، «همشهری کین» و «شیطان ودانیل وبستر») .

ـ موسیقی از فیلم‌های پلیسی ـ جنائی بزرگ (شامل قطعاتی از : «دردسر هری» ، «سرگیجه» ، «شمال ازشمال غربی» ، «روح» ، «مارنی») .

ـ مارنی (موسیقی این فیلم باکیفیت بد و بطور قاچاق درصفحه ضبط و تا چندی پیش در بازار عرضه میشد ـ فعلاً نایاب است) .

ـ دنیای مرموز «برنارد هرمن» (شامل قطعاتی از : «جزیره مرموز» ، «جیسون و آرگونات‌ها» و «سه‌دنیای‌گالیور») .

ـ وسوسه .

ـ هفتمین سفر سندباد .

ـ خواهران .

ـ راننده تاکسی .

ـ سرگیجه (ضبط اصلی این‌صفحه نایاب است و درحال حاضر به‌قیمت ٢٥٠ دلار خریدو فروش‌می‌شود ـ یك‌کپی‌باکیفیت صوتی‌نامرغوب دربازار سیاه موجود است) .

برنارد هرمن . . .
زندگی و آثار او :

٢٩ ژوئن ١٩١١ ، تولد در نیویور[ك] دومین پسر والدینی که هیچ بستگی به موس[یقی] نداشتند . . . برناردهرمن، ازکودکی به‌موسی[قی] پیوست . کمپوزیسیون را در دانشگاه نیویو[رك] آموخت وبورسی بمدت دوسال برای آموز[ش] کمپوزیسیون و رهبـری در مدرسه موسیق[ی] «جولیارد» بدست آورد . در آنجا که [...] موسیقی باله‌ای را ساخت که در قسمتی از [...] نمایش موزیکال در برودوی اجرا شد . [...] گروهی باسم «ارکستر مجلسی جدید» را بر[ای] اجرای قطعات دور از نظر مانده موسیقی بوج[ود] آورد .

«هرمن» در ١٩٣٣ بعنوان سازنده ور[...] موسیقی برنامه‌های رادیوئی شروع بکار کر[د] در ١٩٣٦ درگروه تئاتری رادیوئی «مرکوری» با «اورسن‌ولز» که رهبری این گروه را داش[ت] بکار پرداخت . در نتیجه وقتی «اورسن‌ولز» اولین فیلمش ، «همشهری‌کین» را ساخت خ[...] بخود «هرمن» را برای تصنیف موسیقی آ[ن] برگزید . کار «هرمن» دراین فیلم کاندید[ای] دریافت اسکارشد. همان‌سال برای‌ساختن موزی[ك] فیلم «شیطان ودانیل‌وبستر» مجدداً نامزد اسک[ار] گردیـد . «هرمن» برای ساختن مـوسیق[ی] «امبرسون‌های باشکوه» باز به «ولز» پیوس[ت] و با «جین‌ار» همکاری طولانی‌ای را با کمپا[نی] فیلمسازی‌فوکس، تحت رهبری‌آهنگسازسرشناس این استودیو ، «آلفرد نیومن» شروع کرد در ١٩٥٥ موزیك اولین فیلم از هشت فیلمی که بعدها با هیچکاك برسر آنها همکاری داش[ت] ساخت. این همکاری بر سر بعضی از برنامه‌ها[ئی] که هیچکاك برای تلویزیون تهیه می‌کرد و نی[ز] برنامه‌های غیر هیچکاکی دیگر تلویزیون م[...] «منطقه تاریك روشن» ، «تئاتر دلهره‌کرافت» «ویرجینیائی» تعمیم پیدا کرد.

از کارهای دیگر «برناردهرمن» میتوا[ن] به یك «کانتاتا»ی دراماتیك تحت عنوان «ماب[ی] دیك» (١٩٣٨) ، اپرائـی بر اساس داستا[ن] «بلندی‌های بادگیر» و اقتباسی مـوزیکال «سرودکریسمس» بسال١٩٥٥ باهمکاری«ماکس‌ ول‌آندرسون» اشاره‌کرد.

---

٤ ـ درایران : دردسر یك‌قتل .

٥ ـ درایران : بلای خانمانسوز .



بیلی وایلدر



ائی ازفیلم «آوانتی»

Billy Wilder CLOSET ROMANTICIST

بیلی وایلدر ، رومانتیسم پنهان

نوشتهٔ : اندروساریس

ترجمهٔ : محمدرضا صالح‌پور

مردم غالباً از من می‌پرسند آیا درمورد چیزهائی که درکتاب **سینمای آمریکا** دربارهٔ ارزش کار فیلمسازان آمریکائی و مقام و مرتبهٔ هریك ازآنان نوشته‌ام تردیدی ندارم و یا تغییر عقیده نداده‌ام ؟ تردیدی‌ست‌که طی گذشت سال‌ها دراین مورد نشیب و فرازهایی در کار بوده است . تاریخ سینما پیوسته نیاز به تجدید نظر دارد وبرخی از قدیمی‌ترین استادان‌سینمای ما هنوز زنده‌اند . تحقیق بنیادی من در زمینهٔ سینما همچنان ادامه دارد وشاید تا چند دههٔ دیگر نیز طول‌بکشد . درکتاب **سینمای آمریکا** من‌کوشیدم تا مطالبی را که به گمان خودم در خور تحقیق ومطالعهٔ بیشتر است مشخص کنم . آنچه در آنجا به طور سردستی مطرح گردید بی‌شك از تحقیق و پرداخت و تجدیدنظرهای بعدی بی‌نیاز نیست .

اما بهرحال در پاسخ سئوالی که از آن یاد کردم باید اذعان کنم که در حال حاضر چنین به نظرم می‌رسد که در مورد بیلی وایلدر بیش ازهر کارگردان آمریکائی دیگر ، کم‌لطفی روا داشته و ارزش کار اورا دست‌کم گرفته‌ام . شاهکارهای دلچسبی که وایلدر درسالهای ۱۹۷۰ ساخته ، یعنی فیلمهایی چون **زندگی خصوصی شرلوك هولمز** ، **آوانتی** ، و حتی فیلم بسیار معیوب **صفحهٔ اول** سبب شدند که در عقیده‌ام نسبت به ارزش کار او تجدیدنظر کنم . البته به این علت هم بود که با تأسف به یاد آورم که چگونه در گذشته مردم همیشه موفق‌شده بودند که مرا از علاقه وشوقی‌که بطور غریزی نسبت به آثار او احساس میکردم دلسرد کنند . من به عنوان یك سینمادوست فیلمهای وایلدر را

مشتاقانه کراراً تماشا میکردم ، فیلمهایی چون **سرگرد ودخترك** ، **غرامت مضاعف** ، **تعطیلی از دست رفته** ، **سانست بلوار** ، **بازداشتگاه ۱۷** **عشق دربعدازظهر**، **بعضی‌ها داغش‌را دوست‌دارند** و **آپارتمان** ؛ اما در مقام منتقد همیشه می‌گفتم که زرنگی وتلخ‌اندیشی مفرط وایلدر مایهٔ بی‌اعتباری اوست . فیلمهای سبك‌تر وایلدر شاهکارهایش را هم از اعتبار می‌انداختند . درمورد کارگردانان دیگر ، منتقدین شاهکارها را به حساب خود آنها می‌گذاشتند و فیلمهای سبك وکم‌ارزشان‌شان را نتیجه وحاصل «سیستم فیلمسازی هالیوودی» تلقی میکردند . اما وایلدر در نظر منتقدین ، خود مظهر همان «سیستم فیلمسازی هالیوودی» بود تا همهٔ حسابگری و تاجرمآبی شناخته شده‌اش .

شاید یکی از علل بی اعتمادی من نسبت به وایلدر آن بود که برای لذت بردن از فیلمهای او هرگز لازم نبود که به خود خیلی زحمت بدهم . آمیزش زیرکانهٔ تلخ اندیشی و رمانتیسم دراین آثار از همان آغاز مرا اغوا کرد وسبب شد که آنهارا فاقد جنبهٔ اخلاقی بدانم . سال ۱۹۵۰ در پرورش دیدگاه انتقادی من سال پراهمیتی بود . در نمایش اولیهٔ **سانست بلوار** در سینمای رادیو سیتی شاید دست‌کم بیست وپنج‌بار آن‌را دیدم . درآن هنگام من در دفترسازنیك درنیویورك شغل ساده و کم اهمیتی داشتم ودر آنجابودکه برای نخستین‌بار باکسانی که دست‌اندرکار فیلمسازی بودند آشنا شدم . بایکی از این اشخاص ، قریب به چندماه دربارهٔ ارزشهای نسبی **سانست‌بلوار و همه‌چیز دربارهٔ ایو** گفتگو داشتم . البته درهمه‌حال به اعتقاد خود دربارهٔ ارزش سانست بلوار پابرجا بودم اما حس‌میکردم که دراین مورد حالتی دفاعی دارم . نمی‌دانستم به‌کسانی‌که معتقد بودند دیدگاه وایلدر زیاده ازحد شوم وتیره است وديد او نسبت به‌کاراکتر نورمادزموند که بوسیلهٔ گلوریا سوآنسون بازی میشد دید دقیق وموشکافانه‌ای نیست ، چه پاسخ بدهم .

درسال ۱۹۶۰ که نقد بسیار مفصلی دربارهٔ **سانست بلوار** در نشریهٔ ویلیج وویس نوشتم نظرم دربارهٔ بهترین فیلمهای دههٔ ۱۹۵۰ تغییرکرده بود. به‌جای **سانست‌بلوار و همه‌چیز دربارهٔ ایو** به فیلمهائی که دیدگاه اجتماعی داشتند مانند **مرد سوم** و **جنگل آسفالت** گرایش پیدا کرده بودم . در ۱۹۶۰ من طرفدار «روح» هیچکاك بودم درحالیکه منتقدین ، مردم و کارگردانان صنایع فیلمسازی آمریکا همگی سخت به تحسین «آپارتمان» بیلی وایلدر پرداختند . نه اینکه خیال کنید من مخالف آپارتمان بودم . برعکس، من ازآن خیلی لذت بردم . اما باز آمیزش عجیب مازوخیزم و تجابب سبب میشد که این فیلم به عنوان يك اثر بزرگ سینمائی ، فیلمی مشکوك جلوه کند . از سوی دیگر ، دراین هنگام که منتقدان کایه دوسینما داشتند به ما کمك میکردند تا سبك و کیفیت بصری سینمای آمریکا را کشف کنیم ، سبك وایلدر چندان «بصری» بنظر نمی‌آمد . به این ترتیب استعداد وایلدر در دیالوگ‌نویسی وتوجهٔ او به ظرایف کلام و محاوره ، در این دوره که جنبه‌های بصری در سینما مورد تأکید بود ، بناچارمورد بی‌توجهی قرار گرفت .

درطول سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ وایلدر بارها به دلائل گوناگون شخصاً هدف طعن و بدگویی بود . در نوشتن سناریوی فیلم **مردم در روز یکشنبه** (۱۹۲۹) وایلدر با رابرت‌سیودماك همکاری داشت ، سیودماك بعدها اظهارداشت که نقش وایلدر دراین مورد چندان قابل‌اهمیت نبوده است . وازفحوای کلام سیودماك چنین برمیآید که وایلدر بیش از آنکه سزاوار بوده خودرا در آفرینش فیلم یاد شده سهم قلمداد کرده است . ژان لوك گودار هم در مصاحبه‌ای با یوجین آرچر این لطیفه را که درمورد وایلدر بر سرزبانها افتاده بود بازگفت که وایلدر برای مادرش‌که درآلمان زندگی میکرد چنین وانمود میکرد که در آمریکا اسم مستعارتورنتون وایلدر(نویسنده ونمایشنامه‌نویس معروف) را برخود گذاشته است تا بحدی که آثار آن نویسنده را بدست خود امضاء میکرد وبرای مادرش میفرستاد . این قضیه حتی اگر درست باشد ، امروزه فقط به این کار میآیدکه صحنه‌های فراوان‌خودآشکارسازی‌وتحقیرشدگی را که در فیلمهای وایلدر وجود دارد توجیه کند .

شاید مخرب‌ترین تحلیل انتقادی که از وایلدر شد مقاله‌ای بود که فرانسوا تروفوبهنگام بر پرده آمدن **سابرینا** درکایه دوسینما نوشت . درآن مقاله تروفو دراساس براین نکته تأکید میکرد که وایلدر استعدادی اندك برای کمدی داردکه آن را در واقع از ارنست لوبیچ به ارث برده است ، اما فاقد قدرت ومهارتی است که برای فیلمهای جدی‌تر مانند **غرامت مضاعف** و **تعطیلی ازدست رفته** لازم است . مقالهٔ تروفو مانند چکشی بود که آخرین میخ تابوت را کوبید . نویسندگان « سایت اند ساید » و «ساك یوآنس» هم به ... خود همیشه درمورد صداقت و عمق درگیری وایلدر شك داشتند و خود «جیمزاگی» برهر دو فیلم **غرامت‌مضاعف** و **تعطیلی از دست‌رفته** ایرادهای فراوانی را وارد می‌دانست . بی‌شك این هر دو فیلم عیب‌هایی دارند و اصولاً هیچیك از فیلم های وایلدر بی‌عیب‌ونقص‌نیست. اماآنچه‌مهم‌است‌اینستکه‌برای مزیت‌هاو جنبه‌های‌بارج‌این‌آثارچقدرارزش‌قایل می‌شویم . مثلاً من درفیلم **غرامت مضاعف** هرگز

یك ماجرای خارجی



تعطیلی ازدست رفته



وانستم بفهمم که از چه هنگام و چگونه فرد
ی مورای ازصورت یك بازرس بیمه و یك
ن باز سربهوا ناگهان تغییر شکل میدهد وقاتلی
سابگر میشود . حتی باتوجه به‌تغییرات ناگهانی
رسوم دراین‌گونه فیلمها ، باز این حاصل ضعف
کاراکترپردازی است وگـذشته ازاین ،
نعکاسی است از تمایل وایلدر به اینکه شکاف
ن انگیزه و عمل را با احساسات کاملاً شخصی
رمورد گناهکاری وفساد پر کند .

در **تعطیلی از دست‌رفته** هم‌مشکلات روانی
لکلیسم ری میلاند به نحوی گذرا وسردستی
طرح و حل وفصل میشود . اما پرداختن ما به
چه وایلدر در آن قصور ورزیده سبب شده
ت کـه دربررسی حس شخصی کارگردان در
ورد احساس عدم‌امنیت غافل بمانیم . ومهمتر
ینکه همیشه سربهوائی کاراکترهای فیلمهای
ورا به‌حساب عدم‌صمیمت کارگردان گذاشته‌ایم.
ازاین‌رو ، درخشندگـی وهوشمندی وایلدر
میشه صرفاً نوعی زرنگی ولاقیدی تلقی میشد.
ین روزها که دیالوگ در فیلمها ملال‌انگیزتر
و«صمیمی»تر از همیشه است ، حضور ذهن و
ظریف‌اندیشی وایلدر بیشتر از هروقت دیگر
دلچسب ومطبوع جلوه میکند .

درطول سالهای ۱۹۴۰ در سابقهٔ‌فیلمسازی
وایلدر در مقام کارگردان ، این نکات به‌چشم
میخورد : با ساختن فیلم درخشان **سرگـرد و
دخترك** در ۱۹۴۲ کارش را آغاز کرد . در
۱۹۴۳ برای وزارت جنگ و اریك‌فن‌استروهایم
فیلم **پنج قبر تا قاهره** را ساخت . در ۱۹۴۴ با
ساختن **غرامت‌مضاعف** یکی‌از کلاسیك‌های‌فیلم‌های
جنائـی پلیسی را خلق کرد . **تعطیلی ازدست‌رفته**
که در ۱۹۴۵ ساخته شد نشان‌دهندهٔ اوج توجهٔ
وایلدر به مسایل اجتماعی است . دو فیلم بعدی
او ، یعنی **والس امپراطوری وماجرای خارجی**
که در ۱۹۴۸ ساخته شد آثار موفقی نبودند .

باوصف این ، وایلدر به عنوان یکی از
کارگردانان برجستهٔ پارامونت ، اعتبارش حتی
بیش از پرستون استورجس و ارنست لوبیچ‌دوام
یافت . حتی میشل لایسن که فیلمساز بسیار با
سلیقه‌ای بود سرانجام کارش دچار رکود شد .
اما وایلدر برعکس ، در تمام این سالها فیلم
ساخت و حتی در طول سالهای ۱۹۷۰ هم شهرت
و اعتبارش به آن اندازه بود که به او امکان
فیلم ساختن بدهد . اما در تمام این مدت او
هرگز موفق نشد که به عنوان یك فیلمساز مؤلف
پذیرفته شود . سالها بود که اورا همپای چارلز
براکت محسوب میداشتند که شخصیتی بسیار
دوست داشتنی داشت ومی‌گفتند کـه تأثیری
ملایم‌کننده برگرایش های تلخ و شوم وایلـدر
دارد . به این ترتیب وقتی که فیلمی از وایلدر
به ویژه عاری ازعواطف انسانی‌بود همهٔ تقصیرها
را بگردن وایلدر می‌انداختند . اما وقتی که
یك فیلم وایلدر مخصوصاً گرم و مهرآمیز بود
وایلدر مجبور بود که براکت را هم بعنوان
مسؤول این گرمی و عطوفت با خود شریك
بداند .

باوجود این در محافل سینمائی به طور
کلی معتقد بودند که وایلدر در روح بخشیدن
وشکل تازه دادن به داستانها و فورمولهای‌کهنه
شده از استعداد وهوشمندی قابل توجهـی
برخوردار است . یکی از عادات بسیار جالب
او دادن نقش‌های بکلی متضاد به بازیگرانی‌بود
که به ایفای نقش‌های بخصوصی نزد تماشاگران
معروف شده بودند ، مثلاً وایلدر موفق شد
جینجرراجرز را راضی کند که در فیلم **سرگرد
ودخترك** نقش دختر کوچکی را برعهده بگیرد.
همچنین فرد مك موری را واداشت تا سیمای
مألوف ودوست داشتنی خودرا ترك گفته ونقش
یك قاتل حسابگررا در **غرامت مضاعف** ایفاکند.
وهمینطور ری میلاند کـه به ایفای نقش یك
الکلی که برای او کاملاً تازگی داشت ترغیب
شد . مشهور است که این بازیگران ابتدا همگی
در برابر نقشی‌که برخلاف تیپ آنها بود ظاهر
شوند ایستادگی میکردند ، اما بعد میدیدند که
اینکار احتمالاً موجب کسب شهرت و افتخاری
تازه برای آنها خواهدشد و سرانجام راضی
میشدند . در سالهای ۱۹۳۰ وایلدر و براکت
به عنوان یك تیم درخشان درسناریونویسی‌شهرت
یافتند ودر اواسط سالهای ۱۹۴۰ به صورت یك
تیم فیلمساز درآمدند .

وایلدر در مصاحبه‌ای اعلام داشت کـه
زوایای غیرعادی ونامحتمل‌دوربین‌را نمی‌پسندد
واصولاً مخالف آنست که مثلاً صحنه‌ای را از
ورای شعله‌های داخل‌بخاری دیواری‌فیلمبرداری
کنند چون چنین دیدگاهی عملاً برای هیچکس
ممکن نیست . شاید وایلدر به هنگام ادای این
حرف به صحنه‌ای از فیلم **نامه‌های عاشقانه** اثـر
ویلیام دیترله نظر داشت که بوسیلهٔ لی‌گارمز
فیلمبرداری شده بود ودرآن چهره جنیفرجونز
که بوسیلهٔ شعله‌های داخل بخاری روشن میشد
از ورای شعله‌ها فیلمبرداری شده بود . درآن
زمان‌که تجزیه و تحلیل سبك های سینمایی
هنوز در مراحل بدوی بود کسی معنای دقیق
سخن وایلدر را درك نکرد اما مقصود وایلدر
این بودکه ریزه‌کاریها و تزئین‌های فیلمبرداری
هرگز نمی‌تواند جای خالـی یك داستان و
سناریوی خوب و ماهرانه را پرکند .

اکثر منتقدان‌وایلدرحتی‌بعدهانیزبه‌این‌نکته
پی بردند که تلخ‌اندیشی آشکار وایلدر تنها راه
ووسیله‌ای بود که وی از طریق آن میتوانست
رمانتیسم شدید خودرا به تماشاگران و مردمی

انست بلوار





یك ، دو ، سه

که بشدت دلزده بودند عرضه کند . این مسأله‌ای است که قبل از وایلدر ، ارنست لوبیچ هم باآن روبرو بود و ریچارد لستر هم بعداز وایلدر با آن روبرو بوده است . تلخ‌اندیشی و پختگی که در هر عصر وزمانی در سینما امری نسبتاً کمیاب است ، معمولاً به عنوان نمودار کامل شخصیت یك کارگردان تلقی میشود . و به این ترتیب شور وعاطفه‌ای که در زیر نقاب مهارتها نهفته است نادیده میماند ، درمورد وایلدر باید گفت که تغییرات بدون علت و ناگهانی که در داستان فیلمهای او دیده‌میشود غالباً سبب می‌شود که عواطف عمیق کاراکترهای او پنهان بماند. فیلم **سرگرد ودخترك** با وجود همهٔ شگردهایش یکی از دلکش‌ترین داستانهای عشقی است که تاکنون برپرده سینما بازگو شده است . و**غرامت مضاعف** در صحنهٔ نهایی رودررو شدن فرد مك موری و ادوارد جی راپینسون نمونه‌ای کمیاب وشیرین از دوستی بین دومرد را عرضه‌میدارد.

وایلدر با ساختن فیلمهایی مانند پنج‌قبر تا قاهره (۱۹۴۳) و ماجرای خارجی(۱۹۴۸) چند قدمی هم در عالم سیاست گام گـذاشت . ژرژ سادول فیلمشناس فرانسوی ومورخ تاریخ سینما **پنج قبر تا قاهره** را ضد فرانسوی دانست وآن‌را مورد حمله قرارداد . **ماجرای خارجی** هم بوسیلهٔ تقریباً کلیهٔ منتقدین جدی مورد حمله قرار گرفت . آنچه بیش ازهمه مایهٔ خشم سادول شد نقشی بود که بوسیلهٔ آن باکستر ایفا می‌شد وفرانسه‌را به صورت زن‌بدکارهٔخوش‌قلبی جلوه‌گر میساخت‌که زیر سلطه وفرمان‌ابرمردان نازی بودکه نقش‌شان بوسیله اریك فن‌استروهایم وپیتر وان ایك ایفا میشد . البته تحلیل سادول از این موضوع ، تحلیل عجیب وغریبی است اما این امر ضمناً بیانگر بدشانسی وایلدر است که بخاطرصریح و صادق بودن دربارهٔ واقعیت- های مسایل جنسی بشر ، مورد لعن و تنبیه‌قرار میگیرد . همچنین نقشی‌که مارلین دیتریش از یك زن خوانندهٔ نازی در فیلم **ماجراهای خارجی** بدست میدهد سیمایی است بسیار بی‌پرده ومطابق با واقعیت . اما وقتی لوبیچ در ۱۹۴۲ بخاطـر فیلم **بودن یا نبودن** مورد حمله قرار گرفت و هیچکاك در ۱۹۴۳ بخاطر **قایق نجات** با حملهٔ منتقدان روبرو شد ، برای وایلدر تقریباً مایهٔ افتخار بود که ماجرای خارجی هم مورد حمله قرار گرفت . آنچه سبب شد که من درکتاب **سینمای آمریکا** این فیلمرا مورد حمله قرار دهم ظلم بی‌جهتی بود کـه وایلدر در مورد جین آرتور روا داشت والبته هرگز هم وایلدر را به خاطر این کارش نبخشیده‌ام .

با اینهمه از خود می‌پرسم که آیا من وایلدررا زیادی سرزنش نمی‌کنم وآیا مسبب ظلمی کـه درماجرای خارجی به جین آرتور شد بیشتر مارلین دیتریش نبود ؟ چون هرچه باشد هیچکاك خودش یکبار به من گفت کـه جین وایمن وقتی که دید در فیلم **ترس ازصحنه** در برابر مارلین دیتریش جلوه‌ای ندارد به‌گریه افتاد . ومن هرگزهیچکاك را بخاطرسنگدلی‌اش مورد حمله قرارندادم . پس‌چرا می‌باید به وایلدر حمله کنم ؟ تصور میکنم علتش این است که ما درطول این سالها عادت کرده‌ایم که همیشه بدترین‌قصد و نیت‌رابه‌فیلم‌های وایلدرنسبت‌دهیم و حتی به منشاء اصلی لطف ودلنشینی‌انکارناپذیر فیلمهای اوبدیدهٔ تردید وسوء ظن بنگریم . بله ، وقت آن رسیده است که لطف وشیرینی‌دلفریب فیلمهای وایلدر را بپذیریم وبه این‌ترتیب‌سرانجام با غرایز اولیهٔ خود در مقام یك سینمادوست همداستان شوم . برای شخص من به عنوان یك منتقد فیلم وایلدر همان نقشی را ایفا کرده‌است که هیچکاك در مورد بسیاری از همکارانم : یعنی او فیلمسازی است که انسان اورا خیلی زیاد دوست دارد و خیلی آسان برای او احترام قایل میشود .

وقتی پیش خود می‌کوشم که منشاء لطف و دلنشینی فیلمهای وایلدررا پیدا کنم توجه من به یکی از سناریوهای اولیهٔ اوجلب می‌شودکه برای یك فیلم موزیکال بکارگردانی جومی و باشرکت گلوریا سوانسون نوشت بنام **موسیقی درهوا** . این فیلم درواقع چیز بی‌اهمیتی است وجز چند ترانهٔ بیادماندنی ازجروم‌کرن نکتهٔ قابل ذکری ندارد . اما در داستان آن تازگی دلچسبی اعمال شده‌است به این ترتیب که دختر جوانی با هزار آرزو از روستا به شهر بزرگ میآید به این امید که ستارهٔ مشهوری شود . اما موفق نمی‌شود و دوباره به زادگاه خـود باز میگردد. و این البته درست **نقطهٔ مخالف** روند متداول داستانهای مرسوم آن زمان مانند فیلم **خیابان بیست‌وچهارم** است که درآن ، چنین کارکتری حتماً پیروزمیشود و به همهٔ آرزوهای خود می‌رسد . اینگونه‌داستان‌نویسی‌ضدکلیشه‌ای، آن چیزی است‌که موجب میشود یك فیلم‌متوسط وعادی جان بگیرد و درخور توجه شود . همین نکته یکی از علل درخشندگی ودلفریبی‌فیلمهای وایلدر است ، تنها کسی که برای سینما احترام قایل است می‌تواند آن انرژی عاطفی لازم را برای تعیین قراردادهای آن درخود بیابد . وشاید بهمین علت بودکه درك کامل ارزش آثار وایلدر تا ایـن زمان بطول انجامید ، بنابراین کشف اهمیت وارزش آثار بیلی وایلدر حاصل کشف تاریخ سینماست .

نقل از : فیلم کامنت

وایلدر گیج شده !

نوشته : گیلبرت آدیر

ترجمه : محمدرضا صالح‌پور

درکمپانی یونیورسال‌که امروزه‌موفق‌تر[ین] وپولسازترین کمپانی فیلمسازی هالیوود است شعار اینست که اگر یك فیلم کارش گرفت‌با[ید] تا حد امکان بازهم شبیه همان فیلم را ساخ[ت] وبه بازار فرستاد . دراستودیوهای یونیورسا[ل] دریك سو دکورهارا برای فیلم **فرودگاه ۷[۷]** آماده کرده‌اند . یك هواپیمای جت مسافر[بری] درست به اندازهٔ طبیعی دریك‌گوشه دیده‌میشو[د] کرکرهٔ پنجره‌های هواپیما پایین کشیده شد[ه] وهمه‌چیز برای یك سقوط فاجعه‌آمیز دیگر ظاهراً این‌بار در مثلث معروف برمودا ، آماد[ه] میشود . درسوی دیگر ، برای ساختن قسمت دو[م] فیلمهای **آواره‌ها** ، کارگاهی درست مثل کارخانهٔ اتومبیل‌سازی ، کوسه‌های ماشینی‌تولی[د] میکند . در چنین فضایی است که بیلی وایلد[ر] وهمکار همیشگی‌اش آی. ا. ال دایموند ب[ه] شیوهٔ خود سرگرم تهیهٔ نسخهٔ نهایی سناریو[ی] فیلم **فدورا** هستند . این سناریو که درام[ی] در بارهٔ دنیای نمایشات است ، براساس داستا[ن] کوتاهی از کتاب پرفروش تام ترایون نوشت[ه] شده است . وایلدر درحالیکه در دفتر کارش و زیر شش مجسمهٔ اسکار درخشنده نشسته بو[د] دربارهٔ شکست‌های گذشته وامیدهای‌کنونی‌اش سخن گفت .

***

می‌خواهم بدانید که حرف زدن دربار[هٔ] فیلمهایی که در چندسال اخیر ساخته‌ام برای من چندان خوشایندنیست چونکه توفیقی‌نداشتن[د] وچندان جلب توجه نکردند . ازنظر مالی ه[م] فیلمهای پولسازی نبودند. وقتی **زندگی‌خصوصی شرلوك هولمز** را ساختم مردم هنوز برای آن آمادگی نداشتند اما اکنون بازار پرازفیلمهایی است که دربارهٔ شرلوك هولمز و بـرادران زرنگ‌تر اوست . فیلمهای مـن غالباً به‌همین سرنوشت دچار میشوند . یاخیلی زودرسند و بسیار دیررس . اگر فیلمی‌که میسازم ، موفق

Wilder Bewildered



نشود مسلماً غمگین می‌شوم . هربارکه فیلمی شکست میخورد درست مثل اینستکه انسان هواپیمایی بسازدکه پرواز نکند ودراین هواپیما مسافران نشسته‌اند ــ یعنی بازیگران ، کارکنان فنی ، متصدیان برق ــ و مقدار عظیمی هم وقت صرف میشود که میدانید چیز گرانبها وکمیابی است .

در واقع درمورد **شرلوك هولمز** باید بگویم که فیلم ما دراصل طولانی‌تر و پیچیده‌تر از آن بود که سرانجام بر پرده آمد ، مجبور شدیم قسمت‌هایی از آن را حذف کنیم . اما حالا فکر میکنم که اشتباه کردیم ونمی‌باید چیزی‌را حذف میکردیم . اگر آن دوسه اپیزود که حذف شدند در فیلم بود ، **شرلوك هولمز** فیلمی بمراتب بهتر میشد . یك آهنگساز نمیتواند همینور بدلخواه بعضی از موومانهای کنسرتواش را حذف‌کند . اگرچنین کند موومانهای قبلی و بعدی معیوب میشوند . زیرا که یك کنسرتو همهٔ عناصرش از قبل معین و برنامه‌ریزی شده است و بنابراین نمی‌توان چیزی را از آن حذف کرد .

آوانتی فیلمی بسیار خجول وملایم بود ، شاید تماشاگر امروزی از یك فیلم کمیك بیش ازاین انتظار دارد اما برای من مقدور نبود که در فیلم مثلاً بازیگران را بکلی عریان نشان دهم . ما از محدودیتهای سانسور رهایی یافته‌ایم ؛ من خودم هنوز در فیلمهایم نوعی سانسور را اعمال میکنم که به نظر خودم مهارت میخواهد و ظرافت بهشتری به فیلم میدهد .

منتقدین از من می‌پرسندکه ازساختن فلان فیلم چه هدفی داشتم و یا مثلاً **آوانتی** را چرا ساختم . من جوابی ندارم . ولی این درست مثل آنستکه شخصی بپرسد : چرا با فلان زن ازدواج کردم ؟ چرا به لاس‌وگاس رفتم ؟ چرا بیست هزار دلار باختم ؟ من نمی‌دانم چرا. ولی اینها کارهایی استکه شده است . انسان نمایشنامه‌ای می‌نویسدکه ازآن استقبال نمی‌شود. خب ، انسان آن‌را حك واصلاح میکند ودر بوستون روی صحنه میآورد . ولی نتیجه‌ای نمیگیرد . وقتی که اینطور شد آدم آن‌نمایشنامهٔ بیمصرف را در گوشه‌ای گم‌وگور میکند وقضیه بکلی فراموش میشود . اما درمورد فیلم متأسفانه چنین نیست . فیلم‌ها مدام به نمایش درمیآیند. درتلویزیون به تماشا گذاشته میشوند ومنتقدین پیوسته دربارهٔ آنها مطلب می‌نویسند . برای ساختن یك فیلم یکسال ونیم تا دوسال وقت لازم است . درتمام این مدت دلت خوش است که داری فیلم زیبایی میسازی ، اما بعد ازاین تلاش طولانی پی می‌بری که مردم به فیلم تو علاقه‌ای ندارند و داستان آن‌را در خور توجه واعتنا نمی‌یابند . اینجاست که خودت را تنها







بالاراست : «بیلی‌وایلدر» ، «جك‌لمون»را برای صحنه‌ای ازفیلم «بعضی‌ها داغشو دوست دارن» آماده می‌کند.
بالا چپ : «وایلدر» به هنگام تشریح صحنه‌ای ازفیلم «صفحه اول» برای «جك لمون» .
پائین : «وایلدر» صحنه‌ای‌ازفیلم «آوانتی» را برای «لمون» و «جولیت میلز» توضیح میدهد.

حس میکنی . هم وقتت از دست رفته و هم اینکه جرأت و اعتماد به نفس خودت‌را از دست داده‌ای و رؤسای استودیو هم دیگر به تو اعتماد ندارند. میگویند: بله، وایلدردیگرچنته‌اش خالی شده و ذوق وسلیقه‌اش از مد افتاده است . دیگر راه درست را تشخیص نمیدهد . از نظر رؤسای استودیو راه درست **فرودگاه ۱۹۹۹** است ! من هرگز نخواسته‌ام به اعتبار توفیق یکـی از فیلمهای خودم فیلمی مشابه آن بسازم . امـا امروزه این کار بسیار متداول شده است به‌حدی که بطور کاملاً جدی به این فکر افتادم که فیلم جدیدم **فدورا** را برای آنکه مدروزترجلوه کند **فدورای دوم** نامگذاری کنم .

چند روز پیش داشتم با چند دانشجوی سینما صحبت میکردم ، به آنها گفتم شما اکنون دارید سینما میخوانید و میخواهید وارد کار سینما شوید . بگذارید به شما چند نصیحت‌بکنم. اگر من پسر یا دختری داشتم به آنها نصیحت میکردم‌که واردیکی ازدورشته‌ای شوندکه‌امروز درسینما از همه پردرآمدتر است : هنرپیشه بدل یا بخش حقه‌های سینمایی . امروزه تماشاگران عاشق دیـدن صحنه‌های پراز خشونت‌اند ، تلویزیون آنهارا بدعادت و فاسد کرده‌است . آنها انتظار دارند که هرسه دقیقه‌ونیم چیزی منفجـر شود و یاطبقهٔ سی‌ام آتش بگیرد و هنرپیشه‌های بدلی از پنجره‌ها به بیرون پرتاب شوند . من فکر میکنم‌که تنها دریك صحنهٔ گفتگو در **همه‌چیز دربارهٔ ایو** حرارت وشعله‌ای که ایجاد می‌شد بسیار بیشترازهمهٔ آن چیزی بود که در آن آسمانخراش لعنتی وجود داشت. اما امروز چه کسی به این حرف گوش میدهد؟ آیا ممکن است کسی همسایه‌اش را از خواب بیدار کند وبه او بگوید : آهای ، گوش‌کن ، همین حالا مطلب بسیار جالبی گفته شدکه تو آن‌را نشنیدی ؟

بسیاری از منتقدین فیلمی را که زیـاد پرداخت شده باشد نمی‌پسندند. چون فکرمیکنند که چنین فیلمی تصنعی جلوه میکند ومردم دیگر اینطور لباسهای خوش‌دوخت و رسمی نمی‌پوشند. بهمین علت انسان سعی میکند فیلم‌را ساده و بدون ریزه‌کاری و پرداخت زیاد بسازد وتصمیم‌گیری در مورد پایان داستان را هم کم‌و بیش برعهدهٔ تماشاگران میگذارد. اما این را هم بگویم‌که نوشتن یك سناریوی دقیق وسنجیده آنطور که ما یادگرفتیم ، کار فوق‌العاده مشکلی است . وگرنه متوسل شدن به امکانات دوربین که وسیله‌ای بسیار با قدرت و در عین حال بسیار خطرناك است کار آسانی است . البته توسل به امکانات دوربین فیلمبرداری کاری بدی نیست بشرط آنکه انسان ابتداء کاربرد درست آن‌را آموخته باشد وگرنه مانند جراحی است‌که بدون طی دورهٔ کارآموزی به عمل جراحی بپردازد . منتقد وقتی با فیلمی روبرو میشود که از یك سناریوی سنجیده ودقیق برخورداراست میگوید: فیلم خوبی است ، اما نه کاملاً .... کاملاً یك فیلم هنری نیست . فراموش نکنید که ما در هالیوود جزو یك صنعت عظیم محسوب میشویم وبنابراین خیلی‌ها به ما متکی هستند . پس چه لزومی دارد که از ساختن یك فیلم خوب و سنجیده شرمگین باشیم .

امروزه فیلمهای بسیارکمی ساخته میشود. دیگر از بیکاری خبری نیست . همانطور کـه میدانید تلویزیون برای جذب بیکاران سینما و نمایشات منبع بسیار خوبی است . امـروزه فیلمسازی به صورت یك قمار بزرگ درآمده و تنها پدیده‌هایی مانند جن‌گیرها هستند کـه هنوز قماربازان را به‌دور میزقمار جمع میکنند. انسان همهٔ امیدش این است که فیلمش یکی از پنج فیلمی باشد که در سراسر دنیا همه‌کس به دیدن آن خواهد رفت . البته درگذشته مـا با استودیو وسانسور مشکلات ودرگیریهایی‌داشتیم، اما آنوقت‌ها من جوانتر بودم ، تولیدم بهتر بود واز سلامت و نشاط بیشتری برخورداربودم. انسان وقتی جوان است و بخصوص وقتی کـه بخت یار آدم باشد با خود فکر میکندکه هرگز ممکن نیست شکست بخورد . بعد انسان‌ناگهان متوجه میشود که در تمام این مدت بـرفراز ورطه روی طناب باریکی سرگرم بندبازی‌بوده وازخود می‌پرسد آیا خواهم توانست به سلامت به آن طرف برسم ؟ آیا دوربین‌هارا از دستم نخواهند گرفت ؟ خوشبختانه ، رؤسای استودیو هنوز به من اعتماد دارند واجازه داده‌اند کـه این فیلم را بسازم . اما من خودم نمی‌دانم که تا چه حد می‌توانم به خودم اعتماد کنم . این همان قضیهٔ معروف عقدهٔ ناتوانی است . آیا موفق خواهم شد ؟

فدورا نخستین فیلم جدی من بعداز**شاهد برای تعقیب** است . همچنین نخستین فیلمـی خواهد بودکه‌پس‌از **سانست بلوار** دربارهٔ‌هالیوود میسازم ودر آن میتوانم همه چیزهایی را کـه همیشه میل داشته‌ام دربارهٔ هالیوود بگویم مطرح سازم . فیلم دربارهٔ دنیای نمایشات است واز دیدگاه ستاره‌ای بسیار خودخواه‌که سخت دربند جاودان ساختن مطلق شهرت خویش‌است، بازگو میشود . این نقش با اهمیتی است کـه میتواند به اندازهٔ نورمادزموند جالب باشد . تنها مشکل ما یافتن بازیگران مناسب است . من بکلی گیج شده‌ام . چون‌آنچه لازم داریم یك «گاربو»ی چهل ساله ویك‌اسپنسر تریسی پنجاه‌و پنج ساله است . البته میشود دختر ۱۸سالهٔ گمنامی را پیدا کرد واز او نوستارهٔ مشهوری ساخـت ؛ اما از کجامیشود یك نابغه چهل ساله پیدا کرد ؟ ولی این را بگویم‌که صبحها وقتی ساعت پنج از خـواب بیدار می‌شوم ، سخت مشتاقم که هرچه زودتر به استودیو بیایم وشروع به نوشتن کنم ، پس باید چیز جالبی باشد . من خیلی زود دلزده میشوم . میدانم که هرگز فیلمی نخواهم ساخت که سناریوی نسنجیده ویا بازیهای ابلهانه داشته باشد اما درمورد موضوع فیلم ، تنها می‌توانم امیدوار باشم که آنچه به نظر من موضوع وداستانی جالب آمده ، برای تماشاگران نیز جالب باشد . دراین‌مورد تنها شانس میتواند به آدم کمك کند .

● تمام





علی حاتمی

گذشته و حال

در گفتگوئی با :

علی حاتمی

از : ایرج صابری

● «علی‌حاتمی» فیلمساز با قریحه وصاحب سبك سینمای ایران پس از یك غیبت نسبتاً طولانی ــ با فیلم «سوته‌دلان» در حال تدارك بازگشت به‌سینماست . «حاتمی» را دراین فیلم نیز همچنان درگیر گذشته و مسایلش می‌یابیم . بنظر می‌آید که او دائم درگذشته بسر می‌برد ــ حتی محل‌کار وخانه‌اش را نیز با یادبودهائی ازگذشته مزین نموده است.

اینهمه وابستگی ودلبستگی برای هرکسی کنجکاوکننده است ــ اما او درتوجیه آن نمیتواند انگیزه وبهانه‌ای ارائه نماید ــ جز اینکه باز از دلبستگی و عشق خود به‌قصه‌ها و آدمهایش وگذشته‌ها و آثارش میگوید . . . یا از یك بنای قدیمی با آجرهای قرمزش و یا از یك تصویر تاریخی با قهرمانانش و یا از یك نسخه کتاب خطی فرسوده . . . هریك از این نشانه‌ها کافیست که او را لحظاتی افسون نموده بخود مشغول دارد . . . با کنجکاوی درچرای این عشق جادوئی او گفتگوی ما آغاز میشود :

. . . گاهی اوقات از خودم این سئوال را میکنم ــ فرضاً هنگام ساختن همین فیلم «سوته‌دلان» که به این‌خانه قدیمی آمده‌ایم ــ می‌بینم آجرهای قرمزی که در بنای این ساختمان بکاررفته برای من افسون خاصی دارند وگاه میشود که لحظات ممتدی به آنها خیره میشوم ــ وبعد از خودم سئوال می‌کنم که چرا ازاین آجرها خوشم می‌آید ؟ ــ هنوز به‌جواب قانع‌کننده‌ای برای خودم نرسیده‌ام ــ گاه فکر می‌کنم شاید دلیلش این باشد که یك شیئی قدیمی‌که زمان‌های متفاوتی را دیده و تحمل‌کرده است ، خود به‌خود دارای ارزشهائی میشود ــ ترانه مرغ سحر را مثلاً درنظر بگیرید که حتی حــالا هم برای شنونده جذاب وگیرنده است. این ترانه که از میان هزاران ترانه مانده وخودرا حفظ کرده اس[illegible] حتماً چیز با ارزشی است‌که چنین خصوصیتی دارد.

گذشته و مظاهرش گاه در من نفوذ عجیبی دارند . گاهی ریتم و آهنگهائی بیادم می‌آید که منشاء آنها را نمیشناسم ونمیدانم‌که آنها را کجا وکی شنیده‌ام جالب اینکه موسیقی را هم دقیقاً نمیدانم و این‌که حدود پنج یا ششماه نزد عمویم مشق تارکرده‌ام که چندان کمکی بمن نمیکند وبعلاوه اینهم مربوط به‌گذشته است.

مرحوم «حسین تهرانی» در چنین مواردی بمن میگفت این ریتم وآهنگها را کجا شنیده‌ای ــ یا ازکجا آورده‌ای ؟ وبرای او هم عجیب بود چون قدمت آنها خیلی بیشتر از سن من بود وسالها هم مهجورمانده وشنیده نشده بودند.

من یك ترجمه قدیمی از «اتللو» دارم ــ که فکر میکنم متعلق به «ابوالقاسم‌خان ناصرالممالك» باشد ــ اینرا ازاین‌لحاظ میگویم چون‌که فکر می‌کنم نام‌ها زیاد درخاطرم نمی‌ماند . کلام این ترجمه برای من افسون خاصی دارد ــ وبجرأت میتوانم بگویم تاکنون کسی موفق نشده به‌این خوبی «اتللو»ی شکسپیر را به‌فارسی برگرداند.

درسفراخیرم به‌اروپا ــ درایتالیا به‌«آلکس‌آقابابیان» برخوردم ــ اگر حمل براغراق‌گوئی نشود باید بگویم بی‌اختیار در برابر این مرد تاشدم ــ چون عجیب او را دوست داشتم. او برای من یك دنیا خاطره ومسئله بود . آقابابیان از جمله پایه‌گذاران دوبله به‌فارسی بود ــ که کارش را در ایتالیا شروع‌کرد ــ دوبله‌ی فیلم «فریدون بینوا» بیادم آمد . . . من تااین‌حد درمقابل‌گذشته ویادبودهایش حساسم.

● **درواقع میخواهید بگوئید که زمان بزرگترین وبهترین‌عامل برای قضاوت ونشان دادن ارزشهاست.**

علی حاتمی ــ دقیقاً همینطور است. وقتی یك ساختمان را هم درنظر بگیرید که چهل سال از عمرش گذشته باشد ــ ارزشهای خودرا

نشان میدهد ــ که توانسته درمقابل شرایط آب وهوا و حوادث ارضی وسماوی استقامت کند ــ برعکس می‌بینیم که یك ساختمان نوساز امروزی با اولین باران سقفش نم پس میدهد.

● اگر اجازه بفرمائید برمیگردیم به کارهائی که از شما دیده‌ایم ــ تا آنجا که بیاد می‌آورم نخستین‌بار نمایشنامه «شهر آفتاب ومهتاب» شمارا دیدم ــ که با برداشتی از فرم و لحن قصه‌های فلکلوریك ، حرفهـا و مفاهیمی متعلق به‌زمان ما را مطرح مینمود که شاید شاخص‌ترین آنها دلبستگی به‌خانه وزندگی بودکه به‌نوعی اسارت بدل میشد ــ آیا واقعاً هنوز براین اعتقاد هستید که عشق وزندگی درواقع نوعی اسارت است ومانع بلندپروازیها ورهائی میشود؟

علی حاتمی ــ درواقع این یك نوع اسارت مطبوع است مثل قهر معشوق با درنظر گرفتن اینکه قهر اصولاً چیز نامطبوعی است ــ اما قهر معشوق لطف دیگری دارد . درگذشته برای من هرنوع دلبستگی، بیهوده به‌نظر می‌آمد و تعجب میکردم که چگونه بعضی به‌خانه و مبل و پرده دل می‌بندند و دائم در فکر آنها هستند ــ اما حالا می‌بینیم که فرضاً بیك خانه نیاز دارم شاید درطول این مدت تغییر وتحولی ازجهت مثبت و یا احیاناً بطور منفی درافکار وشناخت من صورت گرفته باشد که حتماً هم، چنین است ، دیگر دلبستگی‌هائی از آن نوع در نظر من مسخره وبیهوده جلوه نمی‌کنند.

● در «حسن کچل» نخستین فیلمی که ساختید بیك فرم و لحن تازه‌ای در سینما دست‌یافته بودید که از هرجهت برای ما نو وتازه بود. درواقع میتوان گفت «حسن کچل» نوعی فیلم موزیکال بود که رنگ وفرمی ملی وبومی‌داشت وشاید اگرچنین کاری در یك سینمای بین‌المللی انجام میگرفت موجب پدیدآمدن نقطه تحولی میشد . میخواهیم بدانیم که چگونه فکر استفاده از ریتم درسینما درشما بوجود آمد؟ ــ یا اینکه آنرا از جائی گرفته‌اید؟

علی حاتمی ــ ازهمان زمانی که نوشتن کارهای نمایشی را شروع کردم ، درجستجوی زبان خاصی بودم که ویژگی‌های زبان ما را داشته باشد . دراین‌جستجو پی بردم که ما برای بیان مقاصدمان دربیشتر اوقات صریح حرف نمی‌زنیم . درحرفهایمان کنایه وجود دارد یا ازامثال وحکم استفاده می‌کنیم و یا حدیثی از کتاب‌های مقدس و یـا قرآن مجید می‌آوریم .

این لحن حرف زدن کمی شباهت به‌زبان قصه‌ها دارد ومیدانیدکه زبان قصه‌ها ــ حتی قصه‌های بین‌المللی ــ شباهت زیادی بهم دارند . بارها اتفاق افتاده که برای اثبات نظرمان از اشعار قدما کمك میگیریم و یا اگر بخواهیم کاسبکارانه به‌این موضوع نگاه کنیم، می‌بینیم که حتی دوره‌گردها هم برای عرضه وفروش کالای خود با لحنی ریتمیك و با قیافه مطاع خودرا عرضه میکنند مثل : عسلی طالبی ، عسل طالبی طلا گرملك و یا آهای باقلای تازه ، خدا وسیله سازه . ما حتی برای اظهار مقاصد اجتماعی وسیاسی هم از ریتم وقافیه استفاده میکردیم فرضاً درگذشته این شعر را ساخته بودند که «نان وپنیر وپونه ــ قوام گشنه مونده» ویا برای ظل‌السلطان که آدم ظالمی بود این شعر را می‌خواندند «کفشات‌رو گیوه کردی ــ خواهرت‌رو بیوه کردی» چون شایع بودکه او شوهرخواهرش را کشته . . .

اصراری که برای ردیف کردن ریتم وقافیه مصرف میشد گاه بنظر می‌آمد که بعضی ازکلمات بیمورد بکارگرفته شده ، مثل پونه درمصرع «نان وپنیر وپونه» ــ وواقعاً همینطور است تا بهانه‌ای باشد که مصرع دوم درجای خود قرارگیرد ومنظور گوینده بیان شده باشد. پس چنین زبانی ریشه دارد ومربوط میشود به‌خلق وخوی وفرهنگ مردم ما . . .





دونما از فیلم «حسن کچل»

اجازه بدهید که این بحث را به‌آنجا بکشانم که ما درترانه‌سرائی وشاعری سابقه و ذخایرگرانبهائی داریم و اشعار ما خیلی به موسیقی نزدیك هستند ــ منظورم اینستکه خیلی راحت در ردیف‌هــای موسیقی جای میگیرند و میتوان با آواز آنها را خواند . با آگاهی ازاین واقعیت‌ها به‌این نتیجه رسیدم‌که بیایم وکار تازه‌ای انجام دهم ومبنای‌کار خودم را براساس منطق وزبان قصه‌ها پی‌ریزی نمایم.

دو نمایشنامه «خاتون خورشیدباف» و «شهرآفتاب ومهتاب» را برهمین اساس نوشتم ــ که دومی برای تلویزیون اجرا وضبط شد ومورد توجه هم قرارگرفت.

وقتی هم به‌سینما آمدم «حسن‌کچل» را با استفاده ازمنطق وزبان قصه‌ها و با لحنی ریتمیك ساختم وبرای آن زبانی اختیارکردم که دقیقاً نمیتوان‌گفت که ابداعی من بود چون بهرحال از اشعار وبطورکلی ادب عامیانه ، مثل‌ها و متل‌ها بهره گرفته شده بود ــ البته نه اینکه دقیقاً از آنها استفاده شده باشد ــ چون ضمن‌کار متوجه شدم که نوشته من مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌ها شده وآنقدر درمصرف آنها زیاده‌روی شده بود که مقصود اصلی میرفت که فراموش شود. ازطرفی هم زبان عامیانه زبانی بودکه وجود داشت واگر من دقیقاً ازآن‌ها بهره میگرفتم دیگر کار من به‌عنوان یك نویسنده خلاقه نبود روی این‌اصل رفتم دنبال زبانی که فقط از زبان عامیانه مایه گرفته ــ اما نترخودم باشد.

مشکل دیگری که برای ساختن این فیلم داشتیم ، آوردن موسیقی بود . چون موسیقی ما آنچنان قدرتمند ومتحول نیست که بتوان ازآن در سینما برای منظورهای خاصی بهره گرفت ــ البته موسیقی مــا فوق‌العاده است و من خیلی به‌آن دلبستگی دارم ــ اما پرواضح بودکه ما نمیتوانستیم یك فیلم موزیکال در سطح فیلم «آواز زیر باران» ــ حتی از نظر موسیقی ــ خلق کنیم . بنابراین برای لحن ریتمیك فیلم از ضرب خودمان استفاده کردم ــ وبهرحال کار ما تازگی داشت. اشارهٔ خوبی‌کردید که اگر اینکار در یك سطح جهانی میشد ، راه تازه‌ای برای دیگران باز میشد ــ بهرحال چنین وضعی برای کسانی‌که تحت شرایط خاصی‌کار می‌کنند ، پیش می‌آید .

● **درحالیکه «حسن کچل» بهرحال‌فیلم موفقی‌بود ــ اما می‌بینیم که بجای ادامه این راه فیلم «طوقی» را ساخته‌اید که بهرحال آنرا میتوان متأثر از نوعی سینمای بعد از موفقیت فیلم «قیصر» دانست. این اضطرار بود یااینکه علت دیگری داشت؟**

علی حاتمی ــ همانطوریکه متوجه شدید «حسن‌کچل» شروع کار بود وبرای ادامه‌ی آن می‌باید از اصول درستتری استفاده میشد ــ روی این نظر من سناریوی «ملك خورشید» را نوشتم و برای ساختن‌آن تهیه‌کننده‌ای هم پیدا کردم ــ اما وقتی مقدمات کار آمــاده میشد ، تهیه‌کننده بعللی که نمیدانم از تصمیم خود منصرف شد و بمن‌گفت که بهتر است با داستان ساده‌تری برای او فیلم بسازم ــ چون بهرحال با او قرارداد داشتم ، پذیرفتم وقصه «طوقی» را پیشنهاد کردم که او آنرا پسندید . طوقی تحت تأثیر هیچ سینمای بخصوصی نبود بلکه حال‌وهوای خود را داشت وکارهای تازه‌ای درآن شده بود ــ مثل کفتربازی که درمتن قصه جای‌گرفته بود وبعدها آنقدر ازاین موضوع استفاده‌کردند که بالاخره تصمیم‌گرفته شد که اینکار را درسینما ممنوع‌کنند !

«طوقی» یك داستان عاشقانه داشت. در سینمای ما داستان عاشقانه کم داریم ــ درحالیکه روحیه ما خیلی به‌عشق نزدیك است.

برای من جالب بود که درمیان جاهل‌ها و درعوالم لوطی‌گیری روی یك ماجرای عشقی‌کار بکنم.

در «طوقی» مسایلی مطرح بود که آنرا از «حسن‌کچل» جدا





دونما از فیلم «طوقی»

نمیکرد. علاوه‌برآن ما دراین فیلم کارهای تازه‌ای هم کرده بودیم . نظیر کاریکه دختره برابر آئینه انجام میداد واشاره به‌یك نوع حالت وکشش جنسی بود. بنظر من برای نشان دادن حالت جنسی حتماً لازم نیست کـه دونفر لخت شوند و در آغوش یکدیگر قرار گیرند بلکه بانشانه‌ها وعلائمی میتوان این‌حالت‌را به‌تماشاگر انتقال داد. همانطوریکه برای نشان دادن آدم‌کشی لازم نیست که یك‌نفر واقعاً چاقو در شکم دیگری فروکند. کارنمایش درواقع نمایش واقعیت‌است، نه‌خود واقعیت.

در «طوقی» ــ اگر بیاد داشته باشید ــ دختر در جلوی آیینه یك سری کلمات وصداهای بخصوصی ادا می‌کند که با پنبه‌زدن ادغام میشد وعشقش را به مرد جوان نشان میداد و تماشاگر کاملاً متوجه موضوع میشد ــ که فکرنمی‌کنم نظیرآن قبلاً انجام شده باشد. بهرحال می‌بینید که من دوست دارم با زبان خودم مسایل را مطرح کنم فرضاً در صحنه‌ای که قرار بود در پشه‌بند کسی کشته شود ، من بجای نشان دادن اصل ماجرا کبوتر «طوقی» را نشان میدادم که داشت بال، بال می‌زد ــ چون‌خود اتفاق برای من مهم نبود بلکه انگیزه‌ای آن بیشتر اهمیت داشت.

در «حسن‌کچل» می‌بینیم که مسایلی مربوط به‌زمان ما مطرح و به‌ارزشهای آن کنایه زده میشود و درمواجهه «حسن‌کچل» با دیو پی می‌بریم که به‌اعتقاد شما خیروشر نمیتوانند با هم درگیر شوند چون شر در اصل چنین خصوصیتی نداشته بلکه تحت شرایطی به‌چنین وضعیتی گرفتار آمده است ــ وعشق که مقام والائی پیدا می‌کند بطوریکه «حسن کچل» برای دستیابی‌به‌آن باید به‌سفری برودکه درآن بازگشتی‌نیست...

علی حاتمی ــ برداشت شما دور از نظر من نبوده . . . در فیلم «حسن‌کچل» بنای‌کار به‌روی عشق گذاشته شده‌بود ، عشق یك‌آدم کچل به دختری‌که چهل گیس داشت.

«حسن‌کچل» و «چهل‌گیس» ، هردو از کاراکترهـای مشهور قصه‌های ما هستند اما هیچوقت در یك قصه درکنار هم نبوده‌اند ودراینجا باید بگوییم‌که ماجرای فیلم حسن‌کچل ساخته شده است ــ تنها با مصالح قصه‌های خودمان . عشق دراین فیلم شاید معنائی نظیر بدنبال‌کمال‌گشتن داشته باشد ــ او برای رسیدن به‌این مقام باید از مراحلی عبور کند ــ تصمیم میگیرد که شاعر باشد‌، و یا باید گذشت‌کند و از عمر و جانش بگذرد وفنا شود ، وقتی راضی میشود که خودرا در راه عشق از بین ببرد ، باقی میماند.

در جائی دیگر درگیری اورا با همزادش می‌بینیم که درواقع او باخودش درگیر میشود و باز درمرحله‌ای دیگر میخواهد پهلوان شود ــ اما می‌بیند که پهلوان این دوره هالتر می‌زند ــ و به‌او میگوید پهلوانی فقط این نیست که وزنه‌ای را بلندکنی وبعد سرجایش قرار دهی پس چه نفعی به مردم میرسد توکدام سنگ را از جلوی چشمه‌ای و یا از روی چاهی برداشته‌ای و یا برسرکدام دیو کوبیده‌ای . . . پهلوان جواب میدهد که من سنگی را که بلندکرده بودم دوباره سرجایش‌گذاشتم چون اگـر اینکار را نمیکردم داور مسابقه خطا میگرفت و مثلاً با امتیاز بازنده میشدم !

درمورد دیوکه اشاره‌کرده بودید باید بگویم‌که در قصه‌ها آدمهای بد و یا دیوها خیلی هم بد نیستند بلکه به‌صورتی خنده‌دار درمی‌آیند ما چنین خصوصیتی را درکارهای چارلی‌چاپلین هم می‌بینیم که آدمهای خبیث فیلمهای او از فرط بدی بصورت مضحك درمی‌آیند بجای اینکه نفرت‌انگیز باشند. در«حسن‌کچل» نیز بااین‌هدف دیومان را خوف‌انگیز نساختیم و بیشتر او را بصورت موجود مضحکی درآورده‌ایم . شما اگر درفیلمهای من دقت‌کرده باشید ، می‌بینید که آدمهای بد با خط سیاهی مشخص نمیشوند وهمیشه من به‌آدمهای بد هم حق داده و به‌آنها فرصت میدهم تا از دیدشان قصه وماجرایش را نگاه کنند. فرضاً در مجموعه تلویزیونی «سلطان صاحبقران» ، «مهدعلیا» مادر ناصرالدین‌شاه را، که درواقع زن نازیبائی بود ، خیلی زیبا نشان میدهم وایفای نقش این رل را به‌خانم «ایرن» داده‌ام، تا تماشاچی با دیدن قیافه‌اش از پیش برای خود پیشداوری نداشته باشد و از حالت وترکیب چهره‌اش به‌قضاوت عجولانه‌ای نرسد ــ چون واقعاً دلیلی‌ندارد شخصی‌که رفتار ونمودهایش در جهت عکس حرکت سایر کاراکترهاست وجزو آدمهای بد قصه است حتماً قیافه زشتی‌هم داشته باشد.

من با علاقه به‌حرفهای «مهدعلیا» گوش‌کردم ــ حتی قصه را از دید او هم بررسی نمودم ، دیدم واقعاً ناراحت است چون «امیرکبیر» بساط عیش وعشرت او را تعطیل‌کرده بود و او به‌این نوع زندگی عادت داشت ــ وحالا چون می‌بیندکه دیگر مثل‌گذشته ازخود اختیار وقدرتی ندارد، ناراحت میشود. البته ناراحتیش جنبه خصوصی‌دارد ــ درحالیکه اقدامات «امیرکبیر» بنفع مردم تمام میشد ــ اما من جانب «امیرکبیر» را هم نگرفتم ، سعی‌کردم‌که تمام کاراکترها را با یك قلم بنویسم وهردو را محق نشان‌دهم تا تماشاچی درقضاوتش آزادباشد نه‌اینکه‌قضاوت ازپیش تعیین‌شده مرا بپذیرد .

پس درباره میرزا آقاخان نوری هم بگوئید که با کلامی نیمه‌شاعرانه وخیلی شیرین سخن می‌گفت واستدلال مینمود . . .

علی حاتمی ــ میرزا آقاخان‌نوری آدمی‌بود اغواکننده وباهوش که با امیرکبیر معارض بود ودرتوطئه قتل او هم دست داشت ومیدانیم که او هم بهرحال باعث شد که با ازبین رفتن «امیرکبیر» یك دوره انحطاط شروع شود ــ اما من با این‌کاراکتر رفتاری منصفانه داشتم و برای او شیرین‌ترین‌کلام را انتخاب واختیارکردم و می‌شنویم‌که او در یك‌گفتگو به «مهدعلیا» میگوید :

«بنام نیکم دل نمی‌بندم ، دراین‌حال که نامم از دست رفتنی‌است چون بدنامی هرچه باشد بهتر ازگمنامی است».

می‌بینید که منطق او قشنگ است و یا درجائی دیگر که مورد خشم ناصرالدین‌شاه قرار میگیرد باز درست استدلال می‌کند ومیگوید :

ــ بکشید مرا ، بکشید تا در نـام نیك امیر شریك باشم . . . دو صدراعظم مقتول . . . اولی بدکرده بود ، دومی چه؟ بکشید تا مگر نجارباشی ازچوب صدراعظم بتراشد بجهت شما . . .

وناصرالدین‌شاه جواب میدهد :

ــ چوب آزارش از تو موریانه‌کمتر است . . .

بطوریکه می‌بینید من بطورآشکار نشان‌دادم تامنطق میرزا آقاخان نوری ضعیف نباشد.

به‌اعتقاد من آدمهای خبیث یا مضحك هستند مثل‌کاراکترهای بد درکارهای «چارلی‌چاپلین» و یا ترحم‌انگیز .

من‌همیشه دوست دارم به درد دل آدمهای بد قصه‌گوش‌کنم. واگر درست‌تر بگویم اصولاً ازاین کاراکترها خوشم می‌آید.

بنظر من راه درست وراست راحت‌ترین راه‌هاست . اصولاً نفس، منش وذات آدم متمایل به‌خوبی است چون منافع آدم درخوبی است.

ازطرفی هم نمیتوان آدم بدی را پیدا کرد که ازهرلحاظ بد باشد بهرحال در یك‌کاراکترخبیث باز نکات مثبتی میتوان یافت وبهمین‌خاطر من دوست دارم باآنها طرف شوم وآنها را مورد بررسی قرار دهم . شما اگر به نمایشنامه «اتللو» هم نگاه بکنید ، می‌بینید کـه «یاگو»

کاراکتر بد این پیس آدم بدبختی است ـ کسیکه آنقدر برای «اتللو» زحمت‌کشیده حالا می‌بیند که مورد بی‌لطفی واقع شده وتمام امتیازات به«کاسیو» داده شده است ـ او آدم حساسی است وهمینطور با عرضه‌تر از «کاسیو» هم هست. میدانید اتفاقاً آدمهای بد با عرضه‌تر هستند ، چون بیشتر باید زحمت بکشند ـ

. . . برمیگردیم روی کاراکتردیو که همیشه برای من کنجکاو کننده بود و دوست داشتم او را بررسی‌کنم . معمولاً پرسوناژهای یك قصه بنحوی یك نوع ابزارکار نویسنده هستند ومن از پرسوناژ بد ، نه‌تنها بدم نمی‌آید بلکه دوستش هم دارم . خیلی صریح باید بگویم که اصولاً دیورا دوست دارم ـ او فقط میتواند سمبل بدی باشد وگرنه در روایات هم دیو خوب داریم وهم دیو بد ـ ومیدانید که دیو واهریمن همیشه با هم درگیری داشته‌اند ومیگویند یك زمانی اهریمن اسیر دیو بوده وگاهی‌هم برعکس . . .

. . . اما اینکه من در «حسن‌کچل» به مسایل اجتماعی روز هم توجه داشته‌ام باید بگویم که اصولاً چنین خصوصیتی درتمام قصه‌های عامیانه ما وجود دارد ـ ومی‌بینیم که این قصه‌ها درطول زمان تغییر میکند و درهردوره‌ای مسئله‌ای به‌آن اضافه یا ازآن‌کم میشود تا به‌رنگ زمان درآید و بخاطر همین است که این قصه‌ها شنیدنی وماندنی میشود.

● **با مراجعه به صحنه‌ی مربوط به پهلوانی در «حسن‌کچل» می‌بینیم‌که تمام زور پهلوان صرف بلندکردن وزنه میشود تاآنرا دوباره سر جایش قرار دهد ـ آیا این میتواند بنحوی بازگوکننده بیهودگی بعضی از ارزشهای زمان ما باشد؟**

علی حاتمی ـ این استنباط را هم میتوان داشت . ببینید درگذشته اگرزورخانه‌ای‌بود وموردی برای پهلوان پیش‌می‌آمد ـ معنا ومقصودی دراینکار بود . ورزش بیشتر بمنظور آمادگی برای مبارزه و جنگیدن بابیگانگان انجام میگرفت ـ فرضاً سنگ‌گرفتن تمرینی‌بود برای استفاده از سپر ـ وگرنه پهلوانی اگر فقط صرف بلندکردن وزنه‌ای گردد ، چیز مضحکی‌است واین چه نفعی به‌دیگران میرساند. بنظر من ورزش فقط برای ورزش ـ کاری است بیهوده .

● **در زمینه نمایش وسینما هم چنین‌نظری دارید ؟**

علی حاتمی ـ درکار نمایش ـ ما بعلت اینکه کمبود داریم ، توقعمان از یك اثر هنری زیاد است ومیخواهیم که درآن تمام جوانب کار رعایت شده‌باشد ـ و به‌اصطلاح هم سرگرم‌کننده باشد وهم آموزنده و اخلاقی . . . توقع من از یك نمایش در درجه اول اینستکه واقعاً نمایش باشد وبتواند سرگرم کند.

هدف من در سینما ساختن فیلمهائـی است که دارای جنبه‌هــای فرهنگی باشد ـ منظور از فرهنگ ، نه‌اینکه کاری ادیبانه ارائه نمایم که قهرمانانش برای هم شاهنامه بخوانند . مطلقاً چنین چیزی نیست هدفم اینستکه در فیلمهایم بتوانم فرهنگ مردم ، فرهنگ ایرانی را نشان دهم وفکر می‌کنم تاکنون کارهائی دراین زمینه انجام داده‌ام. نمونه‌ای که میتوانم بعنوان مثال ارائه نمایم ، صحنه‌ای است از فیلم «ستارخان» که در طی آن می‌بینیم «علی‌موسیو» در راه ایده واعتقاداتش حاضر میشود از تمام زندگی و هستیش بگذرد ـ اما تسلیم مقاصد مستبدین نگردد ـ او خیلی راحت حاضر بفداکردن جانش میشود ـ اما وقتی به او میگویند اگر تسلیم نشوی به‌ناموست تجاوز خواهیم‌کرد ـ او یکباره دچار تردید میشود در اینجاست که خلق‌وخوی ویژه ایرانی جلوه می‌کند.

شاید یك خارجی خیلی راحت این‌مسئله را می‌پذیرفت ودم نمی‌زد اما فرهنگ ایرانی فرق می‌کند ، فکر و عقیده اجتماعی و سیاسی یك پرسوناژ ایرانی‌هم فرق می‌کند .

علی موسیو از همه‌چیز خود حاضر است بگذرد مگر ناموسش ـ او درمقابل این تهدید برسر دو راهی قرار میگیرد که راه حل آنرا زنش پیدا می‌کند وخود را می‌کشد و اورا ازشر خود راحت می‌کند و علی‌موسیو هم دیگر مرتکب خیانت نمیشود.

● **در طوقی دیگر ما به‌مسایل روز و دید انتقادی برنمیخوریم وتمام توجه روی قصه وماجرای عشقی‌آن متمرکز شده‌است . . .**

علی‌حاتمی ـ درست‌است. هدف من‌فقط ساختن یك قصه‌ی عاشقانه بود . مورد با اهمیت در «طوقی» ، استفاده از معماریهای سنتی است.

در «طوقی» من ازاین معماریها درکاشان استفاده بردم و درقصه آنرا جای دادم .

معماری برای من میزانسن میسازد وبمن الهام میدهد. فرضاً اگر حوض گردی می‌بینم سعی می‌کنم دور آن گردش کنم و حرفهایم را بزنم. معماری‌های ما واقعاً معنا ومفهوم دارند. اگر می‌بینیم که خانه‌های قدیمی دارای اندرونی، بیرونی واطاق پنجدری هستند، حکمتی داردکه مربوط میشود به‌اخلاق ، اعتقادات وفرهنگ وخلق وخوی مردم ما که شرایط اقلیمی نیز درآنها رعایت شده است.

شما وقتی وارد حیاط ایرانی میشوید ، آفتاب چشم شما را می‌زند چون از یك هشتی تاریك باید بگذرید و وارد روشنائی شوید. چرا ؟ برای اینکه اگر زن بی‌حجابی درحیاط باشد ، دیده نشود و او فرصت داشته باشد تا خودرا بپوشاند.

من همیشه در جستجوی نوعی میزانسن خاص سینمائی هستم‌که بتواند با زندگی ومعماری‌های ما هم‌آهنگ باشد. من بهیچوجه دوست ندارم که از سینما بگیرم وبه سینما بدهم متأسفانه سینماگران ما بیشتر ازسینمای تجربه شده غربی تقلید می‌کنند. چون‌کار فیلمسازی را بافیلم دیدن یاد گرفته‌اند. وتمام فرهنگ خودرا نیز بالطبع ازسینما گرفته‌اند ومیخواهند باز به‌سینما بدهند. درحالیکه میتوان از زندگی ، آدمها ، قصه‌ها ، معماری‌ها الهام گرفت وبه‌سینما داد .

● **شما در بعضی ازکارهایتان بسراغ آدمهائی رفته‌اید که دور از دسترس و آشنائی بوده‌اند میخواهیم بدانیم که چگونه با این نوع کاراکترها مواجه میشوید؟ آیاسعی‌می‌کنید درمراجعه به‌گذشته به‌واقعیت تاریخی برسید یااینکه خود واقعیت تازه‌ای بسازید؟**

علی حاتمی ـ به‌اعتقاد من یك‌اثرنمایشی یا سینمائی باید در درجه اول واقعاً یك نمایش باشد و بعد برسیم به‌آنچه که موردنظر شماست. من برنامه‌ای را دیدم که فقط سعی دراین داشت تا آداب معاشرت را مثلاً درهفتصد سال پیش نشان دهدکه فرضاً آدمهایش چطور می‌نشینند یا چه‌جور راه میروند یا تار می‌زنند! مسلماً تماشاگر نمیتواند با رغبت آنرا تحمل‌کند ـ چون یك‌کار نمایشی باید اول از نظر نمایش غنی‌باشد وبعد در لابلای‌آن حرکت‌ها وآداب‌ها را هم نشان بدهیم.

من برای ساختن گذشته وتاریخ به شواهد ومدارك تاریخی مراجعه میکنم شاید باورنکنید اگر بگویم در«ستارخان» یا «سلطان صاحبقران» با وسواس زیاد سعی کردم حتی دگمه‌های لباس قهرمانان این دوفیلم حتماً دگمه‌های اصلی ومتعلق بهمان زمان باشد. درحالیکه خیلی‌ها معتقد بودند که اینهمه دقت ومواظبت ، کار بیهوده‌ای است! وچگونه ممکن است تماشاچی در روی صفحه کوچك تلویزیون بتواند دگمه‌های لباس را مورد بررسی قرار دهد و یا نسبت به‌اصالت آنها شك‌کند.

نمیگوییم شاید ، بلکه حتماً ــ آنها حق داشتند اما من نمیتوانستم خودم را راضی‌کنم چون سهل‌انگاریهائی ازاین‌نظر اعتقادم را از کاریکه انجام میدادم ، سلب میکرد. اما گاه واقعیت‌ها بنحوی هستند که نباید بهمان صورت وارد کارنمایش ویا سینما شوند، چون به‌آن لطمه می‌زنند ونمیتوانند نظر تماشاگر را جلب نمایند ــ فرضاً مدارکی دارم که نشان میدهد لباسها در دوره قاجار تا چه‌حد زشت وگشاد و بیقواره دوخته میشد شاید حالا با معیارهائی که ما داریم آنها زشت جلوه کنند چون بهرحال زشتی و زیبائی فرم تثبیت‌شده‌ای ندارند کمااینکه معیارهای زیبائی زن در هردوره‌ای فرق می‌کند و باز اگر به تصاویر زنان زیبا در دوره قاجاریه مراجعه‌کنیم ، می‌بینیم که زنان چقدر چاق وزشت بوده‌اند یا خیلی ناشیانه وبد آرایش میکردند. درحالیکه درهمان زمان آنها بنظر خیلی زیبا و هوس‌انگیز می‌آمدند. بنابراین آوردن آنها بهمان شکل وهیئت به‌این زمان نمیتواند منظور سازنده را بیان نماید . باید بپذیریم که واقعیتها با خواست وپسند زمان باید تغییر داده شود تا نمایشمان مطبوع ودیدنی‌گردد.

● **«باباشمل» درحالیکه ادامه راه «حسن‌کچل» بود بعقیده شما چرا باشکست تجاری مواجه شد؟ ــ بااینکه ستارگان پولسازمتعددی نیز درآن حضور داشتند.**

علی حاتمی ــ نمیدانم چرا میگویند این‌فیلم نفروخته ــ درحالیکه در اکران اول حدود هشتصدهزار تومان فروش داشته و با توجه به‌اینکه درآن‌زمان حد متوسط فروش یك‌فیلم حدود پانصد یا ششصد هزارتومان میشد . شاید هم این‌عقیده درمورد فیلم «باباشمل» درمقایسه با فروش فیلم «حسن‌کچل» و «طوقی» که بالای یك میلیون تومان بود پیدا شده است . چون بهرحال انتظار داشتند که فیلم سوم من فروش بیشتری بدست آورد البته قبول می‌کنم کــه مخارج فیلم سنگین بود چون به هنرپیشگان پول زیادی داده بودند بعلاوه فیلم رنگی بود.

درآن زمان فیلمی بالای یك میلیون می‌فروخت که تماشاگرش چندبار به‌دیدن آن میرفت! اما تماشاگر «باباشمل» دوباره به‌دیدن آن نمی‌آمد ــ بخاطر اینکه تمام آنرا بطور موزیکال وریتمیك ساخته بودم و چون ضرب این ریتم‌ها هم یکنواخت بود بعد از مدتی خسته‌کننده و تحملش مشکل میشد. خیلی ساده است شما دوساعت نمیتوانید نوای عود را که صدای خوبی‌هم دارد تحمل‌کنید درحالیکه صدای پیانوچنین خصوصیتی ندارد چون متنوع است.

بهرحال من از ساختن باباشمل احساس خجالت نمی‌کنم ــ چون کارم دراین فیلم درست بود.

● **در «باباشمل» بنظر می‌آمد کــه ماجرا و صحنه‌ها پراکنده هستند و فیلم از چند ماجرا جدا از هم ساخته شده و این مسلماً برای تماشاگر جالب نبود.**

علی حاتمی ــ قبول می‌کنم ، علت آن نبودن وسایل ودکور بود که باعث میشد ما بعضی از صحنه‌ها را حذف‌کنیم . البته این توضیحات بدرد تماشاگر نمیخورد ــ واگر شما ماجرائی را که از یك خانه شروع میشود وبعد به‌کوچه وخیابان وسپس به شهرکشیده میشود ودوباره بیك خانه دیگر برمیگردد، بخواهید بدون درنظرگرفتن ادامه‌ی آن درکوچه وشهر بسازید وماجرای خانه را به‌ماجرای خانه بعدی ارتباط بدهید ، مسلماً معنا ومفهوم آن گنگ ونارسا میشود وپراکنده جلوه می‌کند.

● **مثل اینکه قافیه‌ها هم در «باباشمل» با اشکال درکنار هم قرار میگرفتند . . .**

علی حاتمی ــ ببینید در «باباشمل» ما دیگر با آدمهای قصه‌ها نظیر قهرمانان فیلم «حسن‌کچل» سروکار نداشتیم وبزرگترین مشکل‌ما





بالا : باباشمل
پائین : قلندر







بالا : نمائی ازمجموعه تلویزیونی «سلطان صاحبقران» – «حاتمی» درحال حاضر مقدمات تهیه مجموعه تازه‌ای را برای تلویزیون فراهم می‌کند . – پائین : دونما ازفیلم «خ

شخصیت «لوطی‌حیدر» بود که به‌این ماجرا رنگ عرفان می‌زد و اگر بخواهیم مسایلی از این دست را با زبانی ساده بازگو کنیم ـ مسلماً لکنت‌هائی پیش می‌آید.

● «قلندر» فیلم بعدی شما مثل اینکه تجسمی از یك عشق ممنوع بود ؟

علی حاتمی ـ ابتدا باید بگویم که داستان فیلم «قلندر» را خیلی دوست دارم وآرزومیکنم فرصت و موقعیتی پیش بیاید تا آنرا درشرایط بهتری دوباره بسازم .

«قلندر» نیز از پاره‌ای اعتقادات وخلق وخوی اجتماعی مردم ما پا میگرفت. در گذشته معمولاً برادران در عروسی خواهر خود شرکت نمیکردند ـ ما دراین فیلم سعی کردیم که این‌موضوع را ریشه‌یابی کنیم. در قصه‌ی فیلم برادر بدون اینکه نسبت به‌خواهرش تمایل جنسی داشته باشد ، دوست ندارد ونمیخواهد مرد غریبه‌ای حتی به‌عنوان شوهر به‌تن خواهرش تعرض کند ـ چون با یك اعتقاد ناموسی به خواهرش علاقه مفرطی دارد و میخواهد که او را همیشه برای خود داشته باشد. البته پایان این فیلم را بدون اطلاع من تغییر داده بودند و خواهر را به خواهرخوانده تبدیل کرده بودند ـ که بدین‌ترتیب بکلی معنا ومفهوم فیلم دگرگونه شده بود ـ ببینید چقدر مسخره میشود که ما درنمایشنامه «اتللو» دست ببریم وبگوئیم «دزدمونا» همسر«اتللو» نبود بلکه خواهر زنش هست!

● اصولاً ممنوعیت‌هائی از این دست ، چه لطمه‌ای بکار شما زده است ؟

علی حاتمی ـ فقط کار من نیست، بلکه عمومیت دارد، این چنین دخالتهائی بکار سینمای ما لطمه زده ـ چون می‌بینید که قهرمانان فیلمهای ما اکثراً یا جاهل‌ها هستند یافواحش واگر متعلق به‌این دودسته نباشند ، حتماً آدمهائی هستند یك بعدی وبدون هویت اجتماعی، چون اجازه هیچگونه‌پیشروی وعمق‌گرائی وجودندارد. درحالیکه هرشخصیتی باید هویت داشته‌باشد ـ هویت اجتماعی وشغلی ـ واینکه درچه سالهائی زندگی میکرده چه وقایعی براو گذشته ، چه خاطراتی‌دارد وچکاره است؟ اگر بخواهیم این خصوصیات را از او بگیریم چگونه باید اورا بشناسیم و با او رابطه برقرارکنیم ؟

. . . دراین‌کار تمام اصناف مودی‌کار ما هستند. بنظر من وزارت فرهنگ‌وهنر باید ما را مورد حمایت خود قرار دهد چون مسئولیت و سرپرستی کارهای هنری بااین وزارتخانه است. همانطوریکه اگر بیك کارمند وزارت‌آموزش‌وپرورش اهانت شود مسئولین آموزش‌وپرورش به‌دفاع از او برمیخیزند ـ سازمانی هم باید مدافع ما باشد درحالیکه می‌بینیم شب‌وروز به‌کسانی‌که کار هنری می‌کنند هتك حرمت میشود وهیچ سازمانی مدافع ما نیست ـ وبهنگام درگیریها که کار به‌شکایت وقضاوت می‌کشد ، همیشه سینماگران محکوم میشوند و جلوی نمایش فیلم آنها گرفته میشود. درحالیکه در اکثر اوقات مسایل مورد اعتراض بحدی ساده وپیش‌پا افتاده است که قبل‌از آن حتی تصور نمیشد بخاطر آن ممکن است چنین اتفاقی پیش بیاید.

ما نمیتوانیم راجع به‌هیچ صنفی حرف بزنیم، چون مودیان آن صنف اجازه نخواهند داد ـ مگر اینکه تمام اعضای آنرا بصورت فرشته درآوریم . این مشکلات را ضوابط ایجاد نمی‌کنند ـ چون ضابطه‌ای درکار نیست و مسئولین اجرای آن آشنا به‌حرفه خود نیستند و هیچ رابطه‌ای هم با امورهنری ندارند ـ حتی فکرمیکنم که کارهای نمایشی وهنری را دوست هم نداشته باشند نه‌آنرا درك می‌کنند ونه ازآن لذت می‌برند ونه آنرا می‌شناسند. وچون آنرا نمی‌شناسند ، همیشه نگران آن هستند که مبادا قضایائی پیش بیاید که ازحدود اختیارات آنها بالاتر و یا خارج باشد وبدلیل همین نگرانی سعی میکنند که مراقبت بیشتری داشته‌باشند واحتیاط بیش‌ازحدآنها اساس‌کاررا خراب می‌کند وضوابطی هم اگر درکار باشد ، خودبخود از بین میروند.

حرف دیگرم اینست ، مگر نه‌اینکه تمام مردم از هرصنف ودسته‌ای بخود حق واجازه میدهند که در امور هنری اظهارنظر وانتقاد نمایند وگاه شده که کار اظهارنظر را به‌هتاکی هم میکشانند ـ نمونه‌های زیاد آنرا در جراید می‌بینیم که حتی تعیین تکلیف هم می‌کنند ومیخواهند تا فرضاً جلوی فلان برنامه گرفته شود ـ ما حرف و اعتراضی نداریم پس چرا ما هم که جزو همین مردم وایرانی هستیم حق نباید داشته باشیم از آدمهای قابل انتقاد ، انتقاد کنیم ـ بهرحال کار ما بنحوی انتقاد از خود است که میتواند سازنده هم باشد و جامعه ما را بطرف تعالی حرکت دهد .

● در سینمای ما اگر فیلمی نفروشد تمام عوامل سازنده‌اش بخصوص‌کارگردان‌آن محکوم شناخته میشوندکه مجازات آن دربیشتر اوقات بیکاری است، آیا چنین قضاوتی میتواند منصفانه باشد؟

علی حاتمی ـ بحث جالبی را پیش آوردید که اشاره‌ای است به‌نقش تهیه کننده در سینما ـ اما در ایران تهیه‌کننده جز تقبل هزینه‌ی فیلم عهده‌دار هیچ مسئولیتی نیست. درخارج اگر فیلمی نفروشد ابتدا تهیه‌کننده‌اش را کنار میگذارند ، چون اوست که انتخاب وبرنامه‌ریزی می‌کند. در سینما تهیه‌کنندگی یك نوع کار است وهم اوست که باید مهره‌ها وعوامل سازنده‌ی فیلم را درست درجای خود قرار دهد. اگر قرار باشد کسیکه مخارج فیلم را تقبل میکند ، تهیه‌کننده هم باشد ، کار درستی نیست . تهیه‌کننده باید شعورکار خود را داشته باشد که ارزش‌کار او کمتر ازکار کارگردان نیست.

. . . اما درمورد قضاوتی که اشاره کردید باید بگویم که من پیرو آن نیستم ولی به‌آن اعتقاد دارم وآنرا می‌پذیرم وقبول می‌کنم. همانطوریکه اگر فیلمی بفروشد ، کارگردان آن بخود حق میدهد برای ادامه‌کارش شرایط بهتری بخواهد و دستمزدش را بالا ببرد باید تحمل جهت عکس قضیه را داشته باشد وعوارض ناشی از آنرا بپذیرد چون بهرحال کارش با عدم موفقیت تجاری مواجه شده وحکم یك بازنده را دارد . وتهیه‌کننده خیلی بندرت حاضر میشود ریسك‌کند. درهمه جای دنیا همیشه روی مهره‌های برنده شرط بندی میکنند نه‌روی مهره‌های بازنده . . .

اصولاً برمبنای همین قضاوت است که سینما زنده وجاندار میشود چون خون سینما دراین‌قضیه‌است وکارگردان مثل یك‌بندباز درموقعیتی قرار میگیرد که هرآن ممکن است از اوج کارش سقوط کند.

● با قبول این‌قضاوت پس چرا بسراغ فیلمی مثل خواستگار رفتید که از پیش حدس زده میشد که از نظرتجاری موفق نخواهد شد و به‌اعتقاد ما عدم توفیق تجارش هیچ نوع ارتباطی با ارزشهای آن نداشت . . .

علی حاتمی ـ فقط برای اینکه دلمان میخواست آنرا بسازیم ـ یعنی من و «پرویزصیاد» ، چون مشترکاً برای آن سرمایه‌گزاری کردیم و فروش آن برای ما هیچ نوع مسئله‌ای نبود ، حتی حاضر نبودیم‌که آنرا برای تهیه‌کننده خصوصی بسازیم چون دراینصورت مجبور به‌رعایت مسایلی میشدیم تا به سرمایه تهیه‌کننده لطمه نخورد . درحالیکه این به‌ارزشهای کار ما لطمه می‌زد .

من برای نوشتن وساختن این فیلم دستمزد نگرفتم وآنرا با حداقل

مخارج تهیه‌کردیم . چون دوست داشتیم این قصه را به‌سینما بیاوریم . ازطرفی هم درآن موقع من در یك شرایط خاص سنی بودم که دیگر فروش یك فیلم برایم مطرح نبود.

حالا هم درچنین شرایطی هستم ، کمااینکه بهنگام شروع‌کار فیلم «سوته‌دلان» به علی عباسی تهیه‌کننده آن گفتم من سعی می‌کنم برایت یك فیلم خوب بسازم وتو به‌عنوان تهیه‌کننده شعور تجارتی من باش ، چون بهرحال مالك‌آن هستی.

● **برگردیم به‌فیلم «خواستگار» که درسینمای ما ازنظرمحتوایش کار واقعاً نوئی بود وطنزسیاه وتلخی داشت.**

علی حاتمی ــ قصه‌ی فیلم «خواستگار» در اطراف یك معلم خط بود ومن دوست داشتم روی این پرسوناژ یك کارهائی انجام بدهم چون معتقدم که خط تنها هنری است که متعلق به‌خود ماست و همیشه مقام والائی داشته‌که مهجورمانده . . .

معلم خط کلاس ما هم برای من آدم جالبی بود. بااینکه کارش اهمیت داشت ولی کلاسش جدی‌گرفته نمیشد.

تم فیلم به‌روی ماندن روی عقیده وعلاقه‌ای بودکه او بیك دختر داشت. فکر می‌کنم لجبازی یك خصوصیت شرقی است ــ که بعضی‌ها برای رسیدن به‌چیزی حتی حاضرند تمام زندگیشان را با لجبازی روی آن بگذارند.

پرسوناژ آقای خاوری درفیلم «خواستگار» از این نظر برای من جالب بود که برای رسیدن به‌وصال معشوق مأیوس نمیشد مثل اینکه باخود لجبازی داشت. سایر شخصیت‌ها هم حالتی بین واقعیت و خیال داشتند که بی‌شباهت به‌آدمهای قصه‌ها نبودند ، درعین‌حال میتوانستند کاریکاتوری از آدمهای زمان ما باشند ــ مثل آن مردی‌که وسواس داشت ودست بهیچ چیز نمی‌زد وپشت در مانده بود وکسی نبود که دررا برای او بازکند. ویا آن هنرمند تریاکی که مدعی بود میتواند اپرای خسرووشیرین را در یك شب بنویسد و درجائی دیگر میخواست دختره را قمرکند .

شخصیت بنّا را که آدمی عصبی بود من روی یك ضرب‌المثل ساختم که میگویند خدا نکند تیشه بنّا بجائی گیرکند ، دیگر ول کن معامله نیست .

. . . اما فکر می‌کنم «خواستگار»، یك نقص بزرگ داشت که مربوط میشد به‌اتفاقات شبهای زفاف آن زن که ناگفته ماند. ــ البته منهم دوست نداشتم آنها را نشان بدهم ــ نه بخاطر اینکه زن خودم عهده‌دار رل او بود . . . اما بهرحال درشب‌آخرکه «خاوری» میخواهد با او عشقبازی‌کند باید بیاد شب‌هائی‌که این زن با شوهران قبلیش داشت می‌افتاد ونشان داده میشدکه دراین‌شبها رفتارآنها چگونه‌بوده وبانحوه‌ی عشقبازی آقای «خاوری» مقایسه میشد . . .

● **همانطوریکه گفتم «خواستگار» از نظر قصه حالت غریبی داشت ، اما بنظر می‌آمد فرمی‌که برای بیان آن اختیارکرده بودید ، هم‌آهنگ با آن نبود.**

علی حاتمی ــ این مسئله را باید بحساب تجربه گذاشت ــ چون بهرحال من روی یك خط مشخص کار نکرده بودم وهرفیلمی‌که ساختم زمینه‌ی تازه‌ای داشت. «خواستگار» بخصوص از هرجهت با کارهای قبلیم فرق داشت و دراینجا باید واقعیتی را بیان‌کنم وآن اینکه من برای ساختن این‌فیلم دست بیك‌کارتازه زده بودم وتمام‌آن‌ها بطور بداهه‌سازی ساخته شده بود ــ یعنی اینکه از قبل فیلمنامه دکوپاژ شده‌ای در دست نداشتیم. البته میدانستم‌که فرضاً امروز باید روی‌کدام صحنه‌کارکنیم ــ بعد من همانجا می‌نشستم وفیلمنامه‌ی‌آن صحنه را می‌نوشتم ، کارها آماده میشد ، همانجا تمرین میکردیم ، میزانسن داده میشد و فیلمبرداری آغاز میگردید .

● **در «ستارخان» وبعد درمجموعه «سلطان صاحبقران» از قرار گویا درگیریهائی باحقایق تاریخی داشتید و عده‌ای معترض شده بودند که بعضی‌از واقعیتها دراین دوفیلم دگرگونه شده‌اند.**

علی حاتمی ــ کسانی‌که در امور تاریخی وفرهنگی تخصص‌دارند متأسفانه در امور هنری بی‌اطلاعند . روشن‌تر بگویم یك استاد تاریخ فرانسوی با استاد تاریخ ایرانی فرق دارد ، چون نمایش در زندگی او نقش بزرگی داشته ولی در ایران نمایش هنـری مهجور بوده . . . در نتیجه محققین ما با مسایل هنـری هیچ نوع ارتباطی ندارند و یا نمیخواهند داشته باشند ـ اگر فرضاً از آنها بپرسید بهترین فیلمی که دیده‌اید ، چه بوده ــ جواب درستی به‌شما نخواهند داد .

نتیجه اینکه آنها میخواهند کتاب تاریخ سطربه‌سطر به‌سینما آورده شود آنهم کتاب‌هائی که میتوان نسبت به‌نوشته‌ی آنها تردید داشت چون هرکتابی باکتاب‌دیگر فرق می‌کند وهرمورخی ازدیدشخصی وخصوصی خود به‌این وقایع نگاه‌کرده . . .

البته این نوع اعتراضات برای من ناراحت‌کننده نیست چون پی می‌برم که‌کارم مورد توجه بوده . . .

● **ضد واقعیت بودن یکی از مشخصات سینمای شما شده ، چرا ؟**

علی حاتمی ــ همانطوریکه گفتم من همیشه دنبال حقیقت هستم تا واقعیت . . .

● **با توجه به‌اینکه تلویزیون وسینما به‌عنوان دو رقیب همیشه رو در روی هم بوده‌اند ، میخواهیم بدانیم نظر شما درباره همکاری سینماگران ما با تلویزیون چیست؟**

علی حاتمی ــ موقعیت تلویزیون هم درمملکت ما فرق می‌کنـد و نمیتواند با سینمای ایران برخوردی از جهت رقابت داشته باشد واگر واقع‌بین باشیم باید بپذیریم که تلویزیون میتواند مروج سینمای خوب ایرانی هم باشد ــ همانطوریکه در زمینه تئاتر توانست تحولی بوجود آورد ومردم را با تئاترنوی ایرانی آشنا سازد.

تلویزیون میتواند مردم را به‌دیدن آثار خوب و با ارزش عادت دهد ــ وقتی مردم کارهای متفاوت را دیدند ، میتوانند مقایسه کنند وبه‌نتایجی دست یابند.

باتوجه به‌اینکه تلویزیون نفوذ عجیبی‌درمیان مردم دارد، حساسیت وظیفه تلویزیون بیشتر احساس میشود ونباید سریال‌هائی بسازدکه درحد سینمای رایج فارسی است.

فکرمیکنم وقول میدهم که با رنگی‌شدن تلویزیون، سینمای ایران مجبور میشود که بتدریج بیشتر آثارش را رنگی بسازد ــ چون مردم عادت میکنند که همچیز را رنگی ببینند. کار با تلویزیون برای من ازاین نظر اهمیت داشت‌که تجربه‌ام را درسینما بالا برد . سیزده ساعت فیلم ساختن تجربه تازه‌ای بود و میتوانم بگویم که حالا حرفه‌ای‌تر شده‌ام .

● **میخواهیم بدانیم که چرا سینمای جوان ونوی ما پس‌از آن شکوفائی‌که درآغازکار داشت یکباره التهابش فروکش‌کرد وسازندگان جوان‌آن ازکارسینما کنارکشیدند وحال دوباره اظهار تمایل به‌بازگشت می‌کنند ؟**

علی حاتمی ــ موفقیتی‌که سینمای جوان ما درآغاز راه یافته بود،





دونما از آخرین فیلم «علی‌حاتمی» موسوم به «سوته‌دلان»

باعث جلب اعتماد تهیه‌کنندگان شد ــ چون آنها بهرحال حسن‌نیت هم داشتند ومیخواستند که کارهای بهتری ارائه نمایند و برای خود اعتباری از جهات معنوی کار کسب کنند. روی این نظر هرجوانی را به‌عنوان سینماگر جوان قبول کردند و به‌او کار دادند ــ و دیدیم که افرادی بی‌تجربه از سایر رشته‌های هنری مثل نقاشی و ادبیات وشاعری به‌سینما آمدند وفیلم ساختند ــ که تمام این تجربیات با شکست تجاری مواجه شد واتفاقاً آثار درخشانی هم بوجود نیامد.

از طرفی هم حرفه‌ای‌ها بسراغ مضامینی رفتند که دستمایه کار جوانان بود وآنقدر آنها را تکرار کردند که مردم بکلی از آنها زده شدند. تمام این عوامل باعث شد تا سینمای موج نوئی ایران با یك‌نوع رکود مواجه‌گردد. بهرحال تهیه‌کننده ایرانی هم از نظر مالی ضعیف بود وهست واگر یك یا دوفیلم او نفروشد از پای درمی‌آید و دیگر قادر به‌ادامه کار نخواهد بود ــ حتی اگر حسن‌نیت داشته باشد.

دراینجا باید از خودم بگویم که چرا کنار کشیدم.

درگیرودار همین بحران بود که دیدم دیگر قادر به‌ادامه‌کار نیستم واگر کنار نمی‌رفتم، مجبور به‌سازش میشدم وبطریقی درسینمای بازاری و رایج جذب میشدم ــ بخاطر همین، صلاح دراین دیدم که کنار بروم تا درشرایط مناسبی دوباره برگردم ــ البته انتظار نداشتم که قضا وقدر بتواند این شرایط را ایجادکند ــ سعی کردم که بهنگام غیبت مطالعه کنم و راه‌های تازه‌تری بیابم ــ روی این‌نظر با تجربه بهتری رفتم دنبال کارهای تلویزیونی که دراین‌باره صحبت کرده‌ایم . . .

● **«سوته‌دلان» فیلمی که در دست تهیه دارید بنظر می‌آید که باید عاشقانه وعارفانه باشد ــ چون ازاسمش چنین برمی‌آید ، آیا این استنباط نادرست است؟**

علی حاتمی ــ این‌فیلم قصه‌ای کاملاً رئالیستی‌دارد ــ اما بااینحال درآن مشخصات کار خودم را هم خواهید دید.

درگذشته ــ شاید بخاطر بی‌تجربگی ــ کمتر به‌اطرافم توجه داشتم چون فکر می‌کردم نمیتوانم درموقع نوشتن از پس‌آن برآیم.

حال که سنی از من گذشته وتجربه‌ام در زندگی وکارهای هنری زیاد شده میتوانم برگردم و به‌گذشته‌ام نگاه کنم ــ به‌سالهائی که خیلی هم دورنیستند ــ حدود ۲۵سال قبل ــ زمانی که بچه‌بودم، می‌بینم آدمها وماجراهایشان را بخاطر می‌آورم.

در «سوته‌دلان» به دوره کودکیم برمیگردم و ماجراهائی را که در اطرافم گذشته و من شاهد آن بودم بازگو می‌کنم. مثلاً پرسوناژ «مجید دیوانه» وبرادرش حبیب دراطراف ما به‌فاصلهٔ چند خانه زندگی میکردند که دراین فیلم رل عمده‌ای دارند.

درباره اسم فیلم باید بگویم استنباط شما ازآن درست‌است. متأسفانه درسینمای ما اسامی فیلمها یاخیلی مبتذل وپیش‌پا افتاده هستند یا ازروی فیلمهای فرنگی اقتباس شده‌اند.

من همیشه سعی کرده‌ام که ازاین‌دو انتخاب دور باشم و به‌اسم فیلم اهمیت زیادی میدهم. عنوان «سوته‌دلان» گویای قصه‌ی فیلم هم هست وجمعی را دربر میگیرد . ما دراین فیلم حدود ده پرسوناژ داریم که همه بیك نسبت اهمیت داده شده وفقط روی پرسوناژهای اول ودوم کار نشده است. وبهتر بگویم فیلم پرسوناژ اول ندارد.

دراین فیلم سعی کرده‌ام که از دوربین استفاده بیشتری بکنم وکارم را روی میزانسن خاص معماریهای ایرانی کاملتر ارائه نمایم.

این فیلم نسبت به‌کارهای گذشته‌ام تنوع و حرکت بیشتری دارد. شاید تعجب کنید اگر بگویم حدود ۱۱۵ سکانس دراین فیلم وجود دارد، اگر هرسکانس یك دقیقه طول بکشد طول فیلم ۱۱۵ دقیقه خواهد شد. بااین حساب میتوانید تصورکنید که تا چه‌حد متنوع است.

● **با امید موفقیت برای شما از اینکه بما فرصت گفتگو داده‌اید، متشکریم.**



کلود شابرول



فاسبیندر

کلود شابرول از نظر فاسبیندر

Claude Chabrol

نوشته‌ی : راینرورنر فاسبیندر

ترجمه‌ی : عبداله تربیت

بندرت پیش می‌آید که یك فیلمساز برجسته عقایدش را درباره یك فیلمساز معتبردیگر بدون پرده‌پوشی بیان کند . حرف‌های «فاسبیندر» کارگردان جوان و بحث‌انگیز آلمانی درباره «کلودشابرول»*سینماگرمعروف‌فرانسوی‌حداقل به‌شناسائی نویسنده مطلب همانقدر کمك می کندکه به شناسائی «شابرول». ولی «شابرول» مسلماً باندازه کافی نیرومند هست که دربرابر چندضربه مقاومت‌کند و حتی جالب‌تر خواهد بود که او نیز به‌فکر واردکردن ضربه‌ی متقابل بیافتد.این مطلب نخستین‌بار در کتاب: Reihe Film 5: Claud Chabrol که در سال ۱۹۷۵ در مونیخ منتشر شد به چاپ رسید و از روی‌ترجمه انگلیسی «درك پروس» (فصلنامه‌ی‌سایت‌اندساند– پائیز ۱۹۷۶) به‌فارسی برگردانده شده است.

***

فیلمسازی «شابرول» همانگونه‌کمشروع‌شد ادامه دارد وتاکنون تغییری‌نکرده‌است. وقتیکه «فرانسوا» به‌زادگاهش «سازدان» که برای‌مدتی طولانی قدم به آنجا نگذاشته است میرود«ماریا» نگاهی کنجکاوانه به اومیاندازدو چیزی‌میگوید به‌این مفهوم که او به تمام اهالی آن محل‌طوری نگاه می کندکه گوئی حشرات هستند. این قضیه در فیلم «سرژزیبا» بود («سرژزیبا» نخستین فیلم بلند «شابرول» است‌که در ۸ –۱۹۵۷ساخته شد و اولین سنگ بنای نهضت موج نوی‌سینمای فرانسه بود – م) . و «شابرول» که خودرا با «فرانسوا» یکی میداند با تشکل‌بخشیدن به‌این موضوع در پایان فیلم دروغ‌پردازی می کند ولی «شابرول» خودرا متشکل‌نکرده است، برعکس. در غیر ایـن‌صورت، او درکارهای بعدی خود ادراك «فرانسوا» را در پایان «سرژزیبا» دائربر این که شخص بایستی‌دست کمك‌درازکند به نحوی خلاقانه‌تر پرورش میداد . و به‌این ترتیب‌احتمال داشت که‌او – به‌طرزی‌افتخارآمیز – به‌صورت‌یك فیلمساز بزرگ درآید. حالا در نگاه به‌گذشته ، پایان «سرژ زیبا» به‌شکل یك روش‌مسیحی‌تصنعی وبی‌حس‌و حال جلوه می کند. و «شابرول» یك فیلمساز بزرگ نشده است – هرچندکه او تعداد زیادی فیلم‌های زیبا و موفق و حتی چندتائی‌فیلم بزرگ ساخته است. دیدگاه «شابرول» آن‌طور که بارها ادعاشده، دیدگاه یك‌حشره‌شناس‌نیست، بلکه نقطه‌نظر کـودکی است‌کـه مجموعه‌ای از حشرات را در یك محفظه‌ی شیشه‌ای نگهمیدارد و به‌تناوب با حیرت ، ترس، و لذت به حالات رفتاری این موجودات ریز مینگرد . او برحسب وضعیت ذهنی خودش –که‌ممکن است‌به‌بدخوابی یا خوردن یك غذای ناجور بستگی داشته باشد– روش خود را در مقابل جانوران خویش تغییر می‌دهد . دیدگاه او درواقع دائماً دستخوش‌تغییر است. او تحقیق‌وبررسی‌نمی کند.درغیراینصورت اومیتوانست، ومیبایستی، زمینه‌های‌خشونت‌هستی راکشف کند و سخنان‌بیشتری درباره‌آنهابگوید. جدا از این واقعیت‌که باید تعدادی‌از موجودات باشندکه کم‌رنگ‌تر وکم‌جلوه‌تر از بقیه‌هستند، و این واقعیت‌که یك اکثریت قاطع از موجودات کوچك بی‌رنگ‌هستندکه اساس هستی موجودات زیباتر را فراهم‌میسازند. معهذاکودك این‌چیزها را ندیده میگیرد : اوکاوش نمی کند بلکه صرفاً نیم نگاهی به‌آنها میاندازد ، و بامشاهده‌آنهائی که پر تلالو و عجیب هستند خیره میشود.این‌امر او را از درك ضعف‌های موجودات ارجح او باز میدارد . کودك‌نابیناترمیشودوبخاطر نابینائی

*** گناهکاران بادستهای‌آلوده (گناهکاران بیگناه) و «زفاف خونین» ــ آخرین فیلم‌های «کلود شابرول» چندی پیش درتهران به‌نمایش درآمد .**

خود خشمگین و مأیوس می‌گردد ، زیرا ایـن بی کفایتی غریب‌پیشاپیش به کودك خبر میدهد که روزی با جانوران کوچکش فیلمی‌خواهدساخت که «نادا» Nada نامیده خواهد شد : هیچ.

یك‌بار دیـگر سرنوشت است که دخـالت می‌کند ، یك‌حادثه که مقدرست داستان را به‌جلو براند. چرا «پل» به‌پسر عمویش «شارل»شلیك می‌کند ؟ (در فیلم «پسرعموها») . خب ، این تقدیر است. و در این‌موردیك تقدیر اتفاقی‌است. چیزهای بسیار بیشتری میتوانست وجود داشته باشد: گلوله‌ای که توسط «شارل» در تاریکی شلیك می‌شود می‌توانست «پل» را بکشد.حداقل بلاهت داستان می‌توانست قطع گردد . ولی این بلاهت، که درواقع حماقت است، بطوریکنواخت تا پایان حفظ‌میشود. مهمترین‌جنبه حماقت‌مستمر چیست ؟ استمرار یا حماقت ؟ هرچه‌که باشدطرح وتوطئه داستان درست‌به‌قلب تماشاگران کنندذهنی که مورد تحقیر شخص هستند نفوذ می‌کند.

چهره حقیقی فاشیسم در فرانسه در سال ۱۹۵۸ چـه بـود ؟ «پسرعموها» سندی درباره زمان‌های بدون‌زمان‌است و ارزش مستند ندارد. فـاشیسم در فـرانسه در سال ۱۹۵۸ نمی‌تواند «واگنر» و شکنجه‌دادن یك یهودی بافریادهای «گشتاپو» باشد . درست است‌که یك دانشجوی رنگین‌پوست دوبار احمق خوانده میشود، ونشان دادن این موضوع شهامت «شابرول» رامیرساند. ولی درباره صدها هزار اهالی افریقای شمالی‌که در پاریس استثمار می‌شدند و مورد تبعیض قرار می‌گرفتند چه میگوئید؟ آه بله ، ولی نمی‌توان کسی را بخاطرکاری که نکرده است سرزنش کرد ... یا میتوانید ؟ بنظرمن‌درمورد «شابرول» چیزهائی که وجود ندارند از اهمیت برخوردار هستند.

با وجود این، نفرت دائمی بین «ترز» و «هانری‌مارکو» وجود دارد . نفرت پس از یك ازدواج طولانی‌در فیلم«**چرخش‌مضاعف**» پایدار مانده است . این خودش چیزی است. بهرصورت بیشتر از تحقیر خاموش «پل» برای «شارل»در «**پسرعموها**»که به «**درنهایت‌به‌چیز دیگر منتهی میشود ، این دفعه انحراف دسته‌جمعی : فاشیسم (کایه دو سینما – ۱۹۶۰)** ختم نمی‌شود.فاشیسم، بناءبر خدا ، به‌چیزهائی بیشتر از حس تحقیریك جوان باهوش نسبت به پسر عموی گریانش‌مربوط می‌گردد.به‌این‌ترتیب نفرت‌در«**چرخش‌مضاعف**»، ازدواجی‌که آدم‌هارا نابود میسازد چون‌که‌اساساً غیر انسانی است،پرورش‌بچه‌هادر محیط‌ازدواج، وسرانجام این‌کودکان‌چه از آب‌درخواهندآمد– خب این‌میتواند یك تم باشد . فیلم‌ها حتی‌بعنوان یك قصه‌ی پریان نیز نباید به واقعیت بپردازند. ولی درباره دروغ‌ها چه میگوئید ؟ «شابرول» حق دارد : با بودن بخش کوچکی از جامعه(مانند بـورژوازی سطح بالا) که برای رسیدن به آن





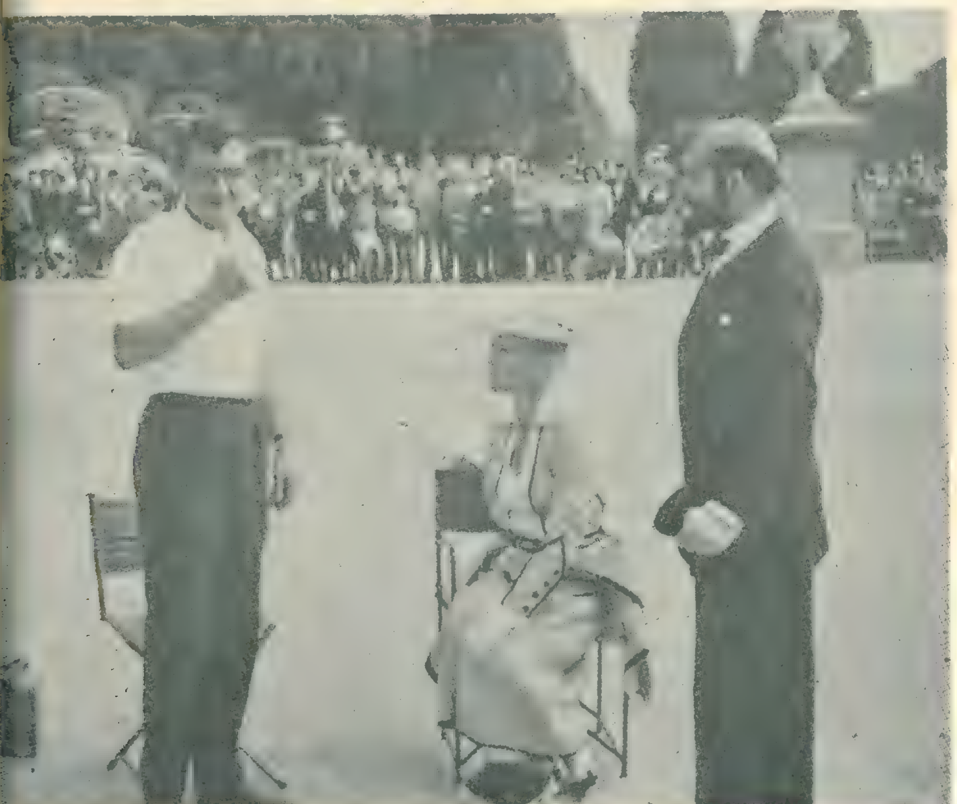
بالا : نمائی از فیلم «سرژ زیبا» (۱۹۵۸) ــ نخستین فیلم بلند شابرول واولین سنگ بنای نهضت موج‌نوی سینمای فرانسه .

پائین : «ژولیت مانیل» درنمائی از فیلم «اوفلیا» (۱۹۶۲) که چندان مورد استقبال قرار نگرفت.





کلود شابرول



بالا : نمائی از فیلم «لاندرو» (۱۹۶۲) ، این یك فیلم عجیب وچنان ضدونقیض است‌که تماشاگر انگار چیزی را ندیده است .
پائین : «کلود شابرول» به‌هنگام هدایت «میشل مورگان» و «شارل دنر» درفاصله دوصحنه از فیلمبرداری فیلم «لاندرو».

تقریباً راهی وجود ندارد ، دروغ‌پردازی سهل و ساده است. یا این‌که آیا احتمال ندارد تماشاگر دروغها را با توجه‌به واقعیت‌خودش دوباره‌تعبیر و تفسیر کند ؟ آیا این موضوع هیچ ارتباطی با ازدواج والدین ما ندارد ؟ ریاکاری و ادعـای مالکیت ؟ ولی اگروالدین‌مااین‌ادعا ها راعنوان میکنند مقصر نیستند بلکه‌تقصیر از تربیت‌آنهاست و این‌که چرا تحت این روش‌ها تربیت شده‌اند وغیره . . .

«شابرول» موضوع‌رابه‌این‌صورت‌نمی‌بیند. «شابرول» آن‌گونه که فیلم‌های بعدی اونشان میدهند سئوالی را مطرح نمی‌کند ، اوطرفدار ازدواج است . و ازدواج در اصل یك نهادمستقر میباشد . «شابرول» مخالف ریاکاری درازدواج و مخالف ادعای مالکیت است و با خود ازدواج مخالفتی‌ندارد. این‌بسیارسطحی‌است،هم‌احساس‌ها و هـم احتیاجـات . هیچ پـرسشی درمورد نیازهای حقیقی و احساس‌های حقیقی نیست . هیچ اشاره‌ای نیست‌که نیازهائی که‌شخص فکر می‌کند داراست درحقیقت فقط‌آنهائی‌هستند که انتظار آنها را از او دارند.

به نظر میرسد‌که همه‌ی چیزها سرجـای خودشان قرار دارند . بی‌نظمی‌هائی که بـرای «شابرول» ظهور می‌کنند، انحرافات غیرقابل

جنایی که در یک چنین نظام اجتماعی بایدوجود داشته باشند نیستند بلکه غیر عقلانی می‌باشند . «ریشار مارکو» (در «چرخش مضاعف») یك پسر بد بارآمده وجنایتکار، بخاطر تربیت‌خویش یك‌جانی نمیشود بلکه به دلیل ضعف نفس‌دست‌به‌جنایت می‌زند . و این دروغ «شابرول» است ، دروغی که تماشاگر را از پذیرفتن قصه‌ی پریان بصورت واقعیت باز میدارد . بنابراین یك فیلم بچه درد می‌خورد ؟ فقط پول درآوردن؟ خب ، گذشته از همه چیز،صنعت سینما یك صنعت‌است. مسلماً پول درآوردن یك‌انگیزه قابل احترام‌است ولی آیااین‌تنها چیزست ؟ آیااین فیلم‌ها خطرناك نیستند، چون‌که بجای شهامت بخشیدن شهامت زدائی میکنند و بجای روشنگر بودن چشم‌بند میزنند ؟ گذشته از همه ، این فقط هنر است وهنر چه‌کار میتواند بکند ؟ شاید ...

«شابرول» بایستی ازکوچه‌بن‌بستی که‌با فیلم «چرخش مضاعف» در آن افتاده بود آگاه‌شده باشدکه بعداً با ساختن فیلم **«زن‌های خوب»**خود را کاملا از آن رهانید . و دچار دردسر شد . «زن‌های خوب» تنها فیلم شابرول است که‌تقریباً بطورکامل با آدم های حقیقی سروکار داردنه‌با سایه ها. «شابرول» بالاخره گوشه‌ای ازملاطفت نسبت به‌کاراکترهایش‌راآشکارمیسازد —ملاطفتی که بعدها فقط در موردکاراکترهائی جداافتاده نمودار میشود — مثلا درمورد نقش‌هائی که«میشل بوکه» ایفاکرده است. او در این جا همراه



کاراکترهایش به‌پرنفرت‌ترین و زننده‌ترین موقعیت‌ها وارد میشودولی باآنها میماند، کودك دست خود را داخل محفظه‌ی‌شیشه‌ای کرده است، طبعاً اوگزیده میشود . از آن به‌بعد او عجله‌ای نخواهد داشت‌که برای نجات موجودات خود دستش را به داخل ببرد. بهرحال اوتاکنون‌چنین نکرده است . درست‌است‌که بعضی از حشرات درخشنده را بیرون‌کشیده و محتاطانه نوازش کرده است ، ولی او از این فراتر نرفته است . منتقدان او رابیرحمانه‌کوبیدند و عامه نیزبدنبال آنها رفتند. واین‌علیرغم این‌واقعیت قابل‌ملاحظه بودکه منتقدان زمانی کاراکترهائی را که «شابرول» واقعاً دوست داشت ستوده بودند.فکر



بالا : نمائی‌ازاپیزود «لال» درفیلم «پاریس از دید ...» که «کلود شابرول» نیز درآن بازی داشت.
پائین : نمائی‌ازفیلم «ببرگوشت تازه‌را دوست دارد» — این فیلم‌که تحت نام «ببر» درتهران به‌نمایش درآمد، فیلمی‌که فقط برای پول درآوردن ساخته شده بود .

میکنم که در حقیقت آنها، منتقدان و مردم ، «زن‌های خوب» راتحقیرمی‌کردندو «شابرول» را بخاطر نشان‌دادن چیزهائی‌که مورد تحقیر آنها بود مجازات کردند. بعلاوه ، **«زن‌های خوب»** یك‌فیلم انقلابی است،زیرا خشمی راستین راعلیه نظامی که باعث می‌شودمردم‌روحیه خود را ببازند برمیانگیزد. «زن‌های خوب» فیلمی است که بطور روشن و آشکار میگوید که باید اقدامی صورت‌گیرد. روش‌کار «شابرول» تاکنون‌اورا به‌ساختن فیلم‌های پرخرج وادار کرده است،در غیر این‌صورت او میتوانست فیلم های بسیار کم‌خرج‌تر بسازد و یاد بگیرد که با بودجه‌ی‌کم بخوبی‌کار کند. عکس قضیه اتفاق افتاد. اویاد گرفت که فیلم‌های پیش‌پا افتاده‌ای باهزینه‌های سنگین بسازد. این هم یك طریق است.

«شابرول» بعد از **«زن‌های خوب»** کوشید فیلم‌های ساده‌ای که حادثه‌ی بسیار اندك و هنرپردازی زیاده ازحدمشخصات بارز آنهابودند بسازد. اکثر مردم به فیلم‌های **«خوش‌پوش‌ها»**، **«چشم شوم»** ، **«اوفلیا»**و **«لاندرو»** روی‌خوشی نشان ندادند. از این دوره دوم فعالیت «شابرول» من فقط «لاندرو» را میشناسم که یك فیلم عجیب بود. تکه‌های خبری مربوط به جنگ جهانی اول‌درکنارتابلوهای‌تئاتری‌قرار‌گرفته‌اند، خود «لاندرو» دراین حکایت بصورت‌یك‌هیولا نشان داده نمی‌شود بلکه آدمی است‌که چون در عصری بیرحم‌زندگی‌می‌کنددست‌به‌اعمال‌بیرحمانه میزند و «شابرول» به «شارل‌دنر» اجازه‌میدهد درایفای این نقش چنان اغراق‌کند که داستان دیگر باورکردنی به‌نظر نمی‌رسد. این فیلم‌چنان ضد و نقیض است‌که تماشاگر در پایان چیزی ندیده است و چیزی‌تجربه‌نکرده‌است.تماشاگران میدانند که شوخی چگونه میخواهد شکل بگیرد و این امر توسط غرق لذت‌شدن «شابرول» در چیزهائی مشمئزکننده عملی میشود واو تاسرحد غرق لذت‌شدن در جنون پیش میرود. جنونی که حوصله آدم را سر میبرد و باعث میشود‌که فیلم هم حوصله آدم را سر ببرد – زیرا فیلم چیزی بیشتر از سطح‌ظاهریش‌ندارد. فیلم‌و تصاویرغالباً زیبایش که‌به‌خودی‌خود اعصاب خردکن‌میشوند. این میتواند به‌این معناباشدکه‌این‌دفعه «شابرول» تماشاگران را دشمن خودمیدانست و آدم‌چرا باید با دشمنانش خوش‌رفتاری کند؟

درفاصله سالهای۱۹۵۷و۱۹۶۲ «شابرول» توانست هر سال حداقل یك فیلم بلند و گاهی‌دو فیلم بلند بسازد. در سال ۱۹۶۳ او فقط یك‌اسکچ ۱۸دقیقه‌ای ساخت‌به‌نحوی‌که دردوره سوم‌فعالیت او شخص باید روشن‌کندکه «شابرول» احتیاج به‌کسب پول داشت. ولی این فقط قسمتی ازمسئله است. در دو فیلمی‌که او تحت‌عنوان«ببر»ساخت («ببرگوشت تازه را دوست دارد» و «ببرخود را با دینامیت معطر می‌کند»– م) – من‌بایدآنها را فیلم‌های پلیسی واقع در جبهه‌ی وضع مستقر بنامم – یك هماهنگی‌درپرداخت به چشم‌میخورد. کوشی به‌عمل نیامده است‌که تشابه‌ای با «ژانر» فیلمهای‌پلیسی ایجادگردد. «ترنس‌یانگ» برای این نوع‌کارها مستعدتر است. «شابرول» حتی در مورد تقلیدش هم گرفتاریهائی دارد: همه‌چیز اندکی دست‌کم گرفته شده است حتی عنصر شوخی‌که آدم در این نوع فیلم‌ها می‌بینند.

چیزی‌که باقی‌مانده است توافقی بین «شابرول» و جمهوری اوست. فرانسه در وجود «شابرول» منتقدی ندارد ، یك **«بالزاك»** قرن بیستم ندارد (آن‌طورکه این فیلم‌ها اشاره دارند شابرول دوست داشت خودرا دراین نقش‌ببینند) ولی فرانسه در وجود «شابرول» یك تلخ‌اندیش جنینی، یك تلخ‌اندیش‌بانوستالژی شدید برای‌صفا و سادگی و برای هویت‌گمشده را داراست .واز این‌هم‌جواری قابل ملاحظه فیلم‌هائی مانند**«ماری شانتال‌علیه‌دکترخا»**، **«خط‌مرزی»** و**جاده کورینت** (در تهران «جاده گل سرخ»–م) منشاءمیگیرند. فیلم‌هائی آشکارا صاف و ساده با قهرمانانی صاف و ساده. این موضوع در فیلم‌های پلیسی«ماری شانتال» و «جاده کورینت»قابل تحمل است‌زیرا فیلم‌های پلیسی به یك «ژانر» صاف و ساده وابسته‌اند اما در مورد فیلم **«خط‌مرزی»** که می‌خواهد به حقیقت بپردازد خنده‌دار میشود. تصادفی نبود‌که«شابرول»از«کلنل‌رمی»خواست تا فیلمنامه را بنویسد. اعضای نهضت مقاومت سابق بعدها نمایندگان ارتجاعی یك روحیه‌دولتی بسیار عجیب شدند. «شابرول»فریب ساده‌پردازی شسته و رفته و زبان چرب و نرم او را خورده است. فرانسوی خوب و سالم‌که‌موبرتن آدم‌راست می‌کند، و حتی‌اشراف‌زاده‌ی‌ترسوئی که‌مخالفت باآلمانی‌ها را ابلهانه میداند تبرئه شده میمیرد. و فرانسوی خوب قبل از پایان رسانیدن «مارسی‌یز» اجرای کوتاهی از «انترناسیونال» ارائه میدهد. توسل به یك پرچم صلیب شکسته (پاسخ معمولی به‌این پرسش‌که بعداً چه‌برسر فرانسه آزاد شده آمد) که در رودخانه‌ی زیبای «راین» شناورست هم دردی‌دوا نمی‌کند.دوفیلم دیگر با قهرمانان مونث مستغنی و دلیر آنها، «ماری شانتال» و «شانی» بسیار جذاب هستند– تاآنجائی که من میدانم همانقدر جذابند‌که **«ماری لافوره»** و **«جین سیبرك»**هستند.درمورد آنها چیزهای زیادی وجود ندارد –گرچه‌شخص ممکن است در ورطه‌ی حدسیات متافیزیك عمیقی درباره اینکه «شابرول» چه پیامی را در مد نظر داشته است‌گرفتار شود. او به «شانتال» خرده بورژوآ نیروی سلطه بر تمامی بشریت رامیبخشد تمامی قدرت برای خرده‌بورژوآزی‌یا چیزی‌شبیه آن؟ چه کسی میداند؟

«شابرول» قادرنبود دنباله‌ی ماجرای «ماری شانتال» را بسازد. خوشبختانه. من‌واقعاً نمی‌توانم قول صادقانه‌ی او راکه این فیلم‌هافقط برای‌کسب درآمد مشروع جهت گذراندن‌زندگی ساخته‌شده‌اند باورکنم. درطول‌یك‌دوره‌چهارساله پنج فیلم ساخته شد و دو «دنباله» هم در برنامه بود. ما میدانیم او چه ساخت و او نیز میداند‌که چه چیزی میتوانست بسازد ، هر «ژانر» چنان درهم بافته شده است‌که شخص میتواند سرانجام کاری‌کند که همه چیز معکوس جلوه کند.شخص فقط میتواند پایان خوش اجباری‌هالیوودی‌رادر نظر بگیرد و شخص میداند که میتواند همان‌کار را انجام دهد. «شابرول» راه سهل‌الوصول را انتخاب کرد و دوباره میگویم‌که به اعتقادمن او بخوبی میدانست که چه کاری انجام‌میدهد.

فیلم **«رسوائی»** (در تهران «التهاب شامپانی» – م) گرچه قبل از «جاده‌کورینت» ساخته شد ، او را به چهارمین دوره خلاقیت‌که عموماً به‌نام «شابرول» وابسته است هدایت کرد. می‌توان ، به‌صورت یك تعمیم ، گفت‌که ازاین به‌بعد هدف «شابرول» ضربه‌زدن به‌ارزش های بورژوآزی است. مسئله این است: آیااوبه‌منظور غلبه بر آنها ضربه وارد میکند یا این‌که میخواهد آنها را حفظ کند؟ فکر می کنم که‌دومی محتمل‌تر باشد. میدانم‌که «شابرول» ازاین‌که چیزهادیگر آنقدرها روشن و مرتب نیستند تا حدودی افسرده است، افسرده است ازاین‌که‌می‌بیند انسان‌هاچنین بد هستند. هنوز هم شرایط و نظامی‌که مردم را به‌صورتی که هستند درمی‌آورد مورد توجه «شابرول» نیستند بلکه نتیجه حاصله ، تا آنجائی که بقدر کافی تماشائی باشند ، نظر او را جلب می‌کند. و این واقعاً غیر انسانی است.

فیلم‌های «شابرول» در این دوره اخیرغیر انسانی هستند زیراجبرگرائی، تلخ‌اندیشی‌وتحقیر بشریت‌درآنها موج میزند. استثناء قاعده را به‌اثبات میرساند. باید‌گفت که در مقام مقایسه‌با دوره‌های‌قبلی، داستان‌های**«غزال‌ها»**و**«جدائی»** که از آغاز به‌نحوی غیر رئالیستی عنوان‌میشوند قابل تحمل هستند. و **«قصاب»** یك فیلم بزرگ است‌که «شابرول» در آن بطرزی یکدست ، و برای اولین‌بار ، داستانی راکه با آدم‌های حقیقی سروکار دارد میپروراند. افسوس ، این تنهادفعه است. تنها فیلمی‌که او طی آن تماشاگران را به‌قبول جریان هائی بی‌معنی به‌عنوان امور غیر قابل اجتناب مجبور نمی‌کند. در غیر این‌صورت او بر سر مردم میکوبد و این‌کار را با چنان‌شکل کامل و بی‌نقصی انجام میدهد‌که مقاومت در برابر آن مشکل است. به‌این دلیل است‌که قضیه این‌چنین خطرناك است. این دنیا به‌خودی‌خود درست و صحیح‌بنظرمیرسد، اما ارتباطی‌به‌زندگی آنهائی‌که در باجه‌بلیت‌فروشی برای دیدن فیلم‌ها پول میپردازند ندارد. این فیلم‌ها ، غیراز «غزال‌ها» و «جدائی» ربطی به آنها ندارد.

هردوی این فیلم‌ها ، گرچه از مادورند ، هنوز هم تا حدودی قابل دسترسی هستند و مهم نیست که آدمی در آنها وجودندارد و فقط‌سایه‌ها دیده میشوند . سایه‌هائی با یك جاذبه‌ی گریزان که‌حکایت آنها بخوبی‌نقل خواهد شد.«شابرول» فن روایت خویش‌راتاسرحدکمال کنترل‌میکند- حتی‌اگر فیلم‌ها ازلحاظ‌فرم‌بدتر شوند. گاهگاهی شخص فکر می‌کندکه «شابرول» بایستی نماهای «زوم» را اختراع‌کرده باشد ، این مفلوك‌ترین شگرد سینمارا. یکی‌دوتراولینگ‌شات‌فوق‌العاده زیبا ، تصاویری راحت و هموار بدون توجهی خاص نسبت به‌نورپردازی یا رنگ . و دو فیلم کاملا بد : **«دکتر پوپول»** و **«نادا»**. در اینجابا فاشیسم کامل طرف هستیم . کاملا واضح‌است . ولی این موضوع همیشه در کمین بود و بالاخره روزی ظاهر میشد . تحقیر «شابرول» نسبت‌به- تماشاگرانش توسط‌چهارفیلم تلویزیونی اوبخوبی روشن میشود . وقتی‌که این‌فیلم‌ها برای یك‌چنین خیل عظیم تماشاگرساخته میشوند نباید یك‌چنین کارهای بیفکرانه‌ای انجام داد. او بجای‌این‌که تلویزیون را به عنوان وسیله‌ای که میتواندديد فیلمساز را گسترش دهد در نظر بگیرد، يك‌چیز مزاحم تلقی میکند. و این هم منطق خودش را دارد .

نقل از : فیلمز اندفیلمینگ





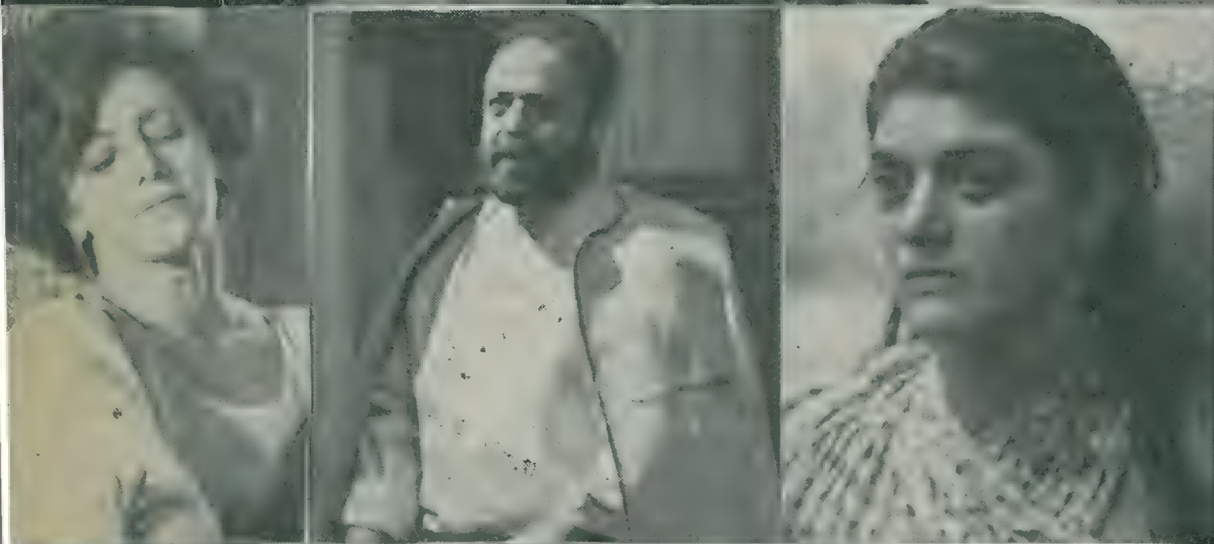
بالا : نمائی از فیلم «رسوائی» (۱۹۶۷)، این فیلم که در تهران با نام «التهاب شامپانی» نمایش داده شد به‌چهارمین دوره خلاقیت «کلود شابرول» وابسته است.
پائین : نمائی از فیلم «زن‌های خوب» (۱۹۶۰)، زن‌های خوب یك فیلم انقلابی بود، زیراکه خشمی راستین را علیه نظامی که باعث می‌شود مردم روحیه خودرا ببازند ، برمی‌انگیخت.

شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران در سال ۲۵۳۶ تقدیم می‌کن



ملکو

کارگردان :
خسرو هریتاش
باشرکت :
بهروز وثوقی
عزت‌الله انتظامی
ژاله سام



شطرنج باد

کارگردان :
محمدرضا اصلانی
باشرکت :
فخری خوروش
محمدعلی کشاورز
شهره آغداشلو



گزارش

کارگردان :
عباس کیارستمی
باشرکت :
کورش افشار
شهره آغداشلو



کلاغ

بهرام بیضائی
باشرکت :
حسین پرورش
پروانه معصومی

ARTHUR PENN

وسترن چگونه فیلمی است؟

گفتگو با : آرتورپن



تصور اینکه «آرتور پن» بعنوان یك کارگردان هنوز موقعیت نامعلومی داشته باشد ، آسان در ذهن نمی‌گنجد . وقتی‌که «بانی‌وکلاید» بعنوان شاهکار دهه شصت شناخته شد و معیارهای جدیدی برای سنجش موفقیت تجارتی وواکنش‌های هنری ایجاد شده توسط یك فیلم وضع کرد ، قطعی به نظر می‌رسیدکه « پن » چهره مشخصی بین‌نام‌های‌بزرگ صنعت سینما خواهد داشت . اوقبلاً با فیلم (Mickey one) «میکی‌وان» تجربه‌اش را درزمینه فیلم‌های هنری غیرمتعارف انجام داده بود وگرایش‌های آزادی‌خواهانه‌ای‌که فیلم‌های «رستوران آلیس» و «بزرگ مردکوچك» را بوجود آورد ، درحال‌تکوین بود. با این همه «پن» مانند خیلی ازکارگردان‌هاکه دهسال پیش آینده شان تثبیت شده می‌نمود نتوانست درموقعیت برجسته‌ای‌که انتظار می‌رفت اربابان صنعت سینما برایش حفظ‌کنند ، دوام بیاورد . بی‌شك این موضوع تا حد زیادی بستگی دارد به وقفه چندین ساله‌ای‌که به علت مسائل خصوصی درزندگی حرفه‌ای «پن» پیش‌آمد وگفتگو درباره آن‌ها هنوز برای وی ناراحت‌کننده است . درمورد موقعیت «پن» بعنوان یك فیلمساز مؤلف بحثی نیست ، اما حرف اینست‌که این موقعیت برپایه تنها یك فیلم ، «بانی‌وکلاید» اثری غیرمتعارف درحلقه‌کلاسیك‌های سینمای‌آمریکاست ،که استوارگردیده است . همچون یك منشور با زوایا ودیدگاه‌های متعدد «بانی‌وکلاید» درتجزیه وتحلیل بعنوان فیلم یك‌کارگردان یا فیلم یك نویسنده ویا حتی بعنوان فیلم یك بازیگر– تهیه‌کننده همیشه نتایج پرباری بدست داده است . وبر «پن» خرده‌ای نیست اگر انتظار داشته باشدکه این فتح نمایان تکرارگردد ، ویك فیلم کاملاً شخصی بسازدکه درعین حال عناصر سازنده مستقلی دربرداشته باشد. هـرچه باشد «پن» به‌آن نسل ازکارگردانانی وابسته است‌که ازیك سو معتقد به‌کنترل هنری‌کامل ویك طرح فیلمسازی هستند وازطرف دیگر به فعالیت‌گروهی اهمیت زیادی می‌دهند. ازیك طرف آنقدر شخصی است‌که برخلاف طرح اولیه‌اش درقالب فیلم‌هائی نظیر «بوچ‌کاسیدی و . . .» نمی‌گنجد وازطرف دیگر قراردادی‌تر ازآنست‌که بتوان آن را به عنوان بیانیه هنری«پن» درباره انتقال جامعه‌آمریکا ازنظام اقتصادی فردگرایانه – نظام اقتصادی استواربرفعالیتهای شرکت‌های بزرگ پذیرفت . وبرخلاف «نش‌ویل» که آشکارا بعنوان یك فیلم ضد قراردادی معرفی‌گردید ، «بیشه‌های میسوری» با مجموعه ستارگان بزرگ ، نویسنده بزرگ وکارگردان بزرگ تقریباً هجوی برنحوه فیلمسازی درهالیوود جدید است .

درپایان شاید زندگی حرفه‌ای «پن» تنها بخاطر تناقض‌هایش یکدست دیده شود – تناقض‌هائی‌که‌گاه به یك ژانر سینمائی اعتبار وابعاد جدیدی ازاسطوره وواقعیت می‌بخشد وگاه مسیرهای جدیدی می گشایدکه هرتازه ازراه رسیده‌ای می‌تواند درآن پیش بتازد .

مصاحبه زیر دراوائل ماه ژوئن (۱۹۷۶) تقـریباً یك هفته بعد ازشروع نمایش عمومی «بیشه‌های میسوری» دردفتر «پن» درنیویورك انجام شده است .

گفتگو از : استوارت بایرون – تری‌کرتیس فوکس

ترجمه : حسن زاهدی





بالا : «آرتورپن» صحنه‌ای از فیلم «بیشه‌های میسوری» را برای «جك نیکولسون» تشریح می‌کند.
پائین : «جك نیکولسون» درنمائی از فیلم «بیشه‌های میسوری».

*** چطورشد «بیشه‌های میسوری» را ساختید ؟**

– بخاطر «نیکولسون» و «براندو» . نمی‌توانستم چنین فرصتی را ازدست بدهم . هرکارگردانی طی زندگی‌اش‌تعدادکمی‌فیلم می‌سازدکه دربیشترآنهاکارش تربیت بازیگرهای تازه‌کار است . بنابراین من فرصت کارکردن با دو بازیگر پرتجربه وتراز اول را مغتنم شمردم شاید فقط بخاطرحاضربودن وشرکت داشتن در یك‌کار. بهمین دلیل است‌که این فیلم ازیك نظر فاقد تز خاصی است . بیشتر یك حادثه است . وگمان می‌کنم که این موضوع بچشم می‌خورد .

این فیلم بیشترزائیده لحظات برخورد بازیگران است – لحظاتی‌که هم «براندو» وقت داشت به صحنه فیلمبرداری بیاید وهم «جك نیکولسون» . «براندو» فقط ۲۵ روز وقت داشت‌که آنهم درست وسط برنامه فیلمبرداری‌ما می‌افتاد. ما صحنه‌های مربوط به«براندو» را طی همان ۲۵ روزگرفتیم وبعد صحنه‌های دیگررا . اعتراف می‌کنم‌که روش‌خوب وعاقلانه‌ای‌برای‌کارکردن نیست .

قصد گله ندارم . میدانستم دارم خودم را درگیر چه وضعی‌می‌کنم . بیشترمربوط می‌شد به مسائل‌تدارکات وبودجه وستارگان وچه وقت می‌توانستیم فیلمبرداری بکنیم وچه وقت باید فیلم را به نمایش عمومی بگذاریم وغیره . این نوع ملاحظات را ازآغازکار داشتیم . از ابتدا قراربود فیلم روز یادبود (شهدای جنگ) درهزار سینما به نمایش درآید ومن مطابق قراردادم می‌بایست کپی صفررا پانزدهم ماه مه آماده‌کنم .

«تام مك‌گوآن» ومن‌فرصت‌کوتاهی برای‌کارروی فیلمنامه داشتیم ، چون مك‌گوآن درآن موقع سرگرم تدوین فیلم «۹۲ درجه درسایه» بود ودوره پردردسری را می‌گذراند. ازآنجاکه او فیلمش را درانگلستان‌تدوین می‌کرد ما فقط توانستیم سه جلسه با هم‌کارکنیم . ما همه درفرصت‌کوتاهی دورهم جمع شدیم واین فیلم را ساختیم . برای تهیه چنین فیلم بزرگی ما فقط پنج یا شش هفته وقت برای‌تهیه مقدمات فیلمبرداری داشتیم – واین کـار فوق‌العاده سختی بود. مثلاً من پیش از فیلمبرداری فرصت بسیارکمی برای صحبت با «جك نیکولسون» و «مارلون براندو» وسایر بازیگران‌داشتم . راستش ما تا پیش ازآنکه به محل فیلمبرداری برسیم یعنی فقط یکی دو روز پیش ازشروع فیلمبرداری ، با هم صحبت نکردیم . «براندو» پنج هفته بعد ازشروع فیلمبرداری به ما پیوست وتنها آنوقت بودکه ما با هم صحبت‌کردیم .

*** درمصاحبه‌های قبلی تمایزی قائل شده بودید بین فیلمهائی‌کـه برایتان ازنظر شخصی مهم هستند وفیلم‌هائی‌که درآن تنهاکارگردان‌فیلم هستید . . . این فیلم ازکدام دسته است ؟**

– فکرمی‌کنم ازدسته دوم . ازآن راضی هستم اما خیلی‌کمتر ازدیگران آن را جدی می‌گیرم . برای من تاحدی اسباب تعجب است‌که دیگران اینقدر جدی باآن روبرو شده‌اند. قراربود این فیلم خیلی سبك‌تر وشادتر باشد .

*** فیلمنامه اولیه «مك‌گوآن» بچه صورت بود ؟**

– راستش هیچوقت‌احساس‌اینکه فیلمنامه تکمیل‌شده‌ای دراختیارداریم نداشتم. این‌را به‌قصد بی‌ارزش‌کردن‌کارکسی نمی‌گویم . تام نویسنده با استعدادی‌است ولی مواد اولیه داستان را به نحوی تنظیم می‌کندکه متفاوت با روشی است‌که من دوست دارم مواد اولیه



دراماتیك به‌دستم برسد. داستان دراساس‌شرح ماجراهای پرپیچ‌وخم شخصیتی است‌که «نیکولسون» نقش اورا بازی می‌کند. شخصیت «براندو» هم مهم بود - او مظهر میل به انتقامجوئی بود که سر راه شخصیت «نیکولسون» پیدا می‌شد - اما روی پرده سینما «لی-کلیتون» نقش‌کوتاهی داشت . او وارد می‌شد وبعد هم پشت‌دیوار ازنظرناپدیدمی‌گردید،کشته می‌شد وداستانش به پایان می‌رسید.

بزرگترین تغییر درداستان - که من و «تام» باهم ایجادکردیم - این بودکه شخصیت «نیکولسون» در «مونتانا» باقی بماند. درطرح اولیه این او بودکه به کانادا می‌رفت . وقسمت زیادی ازفیلم مربوط می‌شد به ماجراهای آنها درکانادا : تعقیب شدن توسط پلیس سوارکانادا وگرفتارکردن پلیس سوارکانادا وگرفتن اسب‌ها ویونیفورم‌هایشان وسرانجام یك‌رویاروئی‌نهائی. وازاین نظرداستان خیلی به سبك رمان‌های پرماجرای هجوآمیز Picaresgue [1] نزدیك بود .

وقتی قرارشد «براندو» و «نیکولسون» این دو نقش را ایفاکنند لازم بودکه شخصیت‌ها تقریباً یکسان باشند. درنتیجه صحنه‌های جدیدی اضافه شد : مثلاً صحنه‌ای‌که درباغ می‌گذرد ومربوط می‌شود به طپانچه مکزیکی یا صحنه حمام . در واقع در نسخه اولیه شخصیت‌های«براندو» و «نیکولسون» تنها دریك صحنه باهم روبرو می‌شدند - وآنهم صحنه نخستین برخورد آنها بود ، جائی‌که «براندو» سوار براسب است و «نیکولسون» پیاده وهمراه یك‌کره اسب . راستش در نسخه اولیه حتی‌کره اسب هم نبود .

*** نمیدانم بچه علت این احساس را دارم‌که عامل اصلی تغییر شخصیت « نیکولسون » ، رابطه‌اش بـا مزرعه‌داری ، در مراحل خیلی پیش‌رفته‌ای از نوشتن فیلمنامه تکوین یافت .**

- بله ، این‌تغییرخیلی دیرشکل صریحی‌پیداکرد، اما ازابتدا اشاره‌ای ضمنی به‌آن داشتیم . نمی‌خواهم وانمودکنم‌که این چیزی بودکه توسط من وتام آفریده شد. این عنصر درذات فیلمنامه تام وجود داشت ودر نسخه آخر ما فقط آن‌راگسترش‌دادیم ومشخص‌ترکردیم.

*** درچه مرحله ازتهیه فیلم یا داستان تصمیم گرفته شدکه درپایان فیـلم شخصیت «نیکولسون» و شخصیت «کاتلین لوید» باهم برخورد نداشته باشند؟**

- نسخه اولیه فیلمنامه سکانس نهائی با مزه‌ای داشت، آنها جلوی دوربین روی صندلی‌های‌تاشو نشسته بودند وداشتند می‌گفتند : «بیا ازغرب برویم» . اما این صحنه خیلی ازچیزهائی راکه درجریان‌کار بین آنها گذشته بود دربرنداشت .

گفتن اینکه فیلمنامه اولیه دقیقاً چه خصوصیاتی داشت مشکل است . کمدی سبك وعجیب وغریبی بود - اگرکه اجتماع خصوصیاتی دریك داستان ممکن باشد.

*** آیاسکانس سرقت‌قطارباقیمانده همان‌خصوصیات فیلمنامه اولیه است ؟ این صحنه به صورت طنزآمیزی ساخته شده - متفاوت با قسمت‌های دیگرفیلم .**

- نه . راستش این صحنه زائیده فکرمن بود . درفیلمنامه اولیه صحنه سرقت قطاربصورت دیگری‌بود. وما این صحنه را فقط بخاطرآن داربست بسیار جالب که پیداکردیم به‌این‌صورت ساختیم . میخواستیم‌بگوئیم که آنها وقتی تصمیم می‌گیرند به‌سرقت قطار دست بزنند ، قدم درراه ناآشنائی‌گذارده‌اند . آنها حتی در اسب دزدی هم چندان مهارتی نداشتند.

*** بعضی‌ها معتقدندکه شخصیت براندو به صورت یك ولگرد ضد قهرمان وبه سبك برشت پرداخت شده است . حال آنکه بقیه فیلم‌کم‌وبیش واقع‌گرایانه است . انگار براندو متعلق به یك فیلم دیگراست .**

- ممکن است اینطور باشد. وشاید این موضوع نظرات واحساسات متفاوتی راکه نسبت به‌این فیلم ابراز شده توجیه‌کند. حقیقت اینست‌که شخصیت «براندو» درهیچ یك ازنسخ فیلمنامه واقع‌گرایانه ترسیم نشده بود . توصیف اولیه تام برای این شخصیت ، اگر درست یادم باشد ، اینطوربود : «لی‌کلیتون مرموز وعجیب وارد می‌شود» .

نمیدانم سخنرانی لنی برنشتاین را در هـاروارد شنیده‌اید یا نه . ازجمله او می‌گفت‌که درموسیقی مدرن انعکاس‌هائی ازموسیقی‌های دوره‌گذشته وجود دارد و مثلاً استراوینسکی ازفرم‌های‌گذشته موسیقی درکارخود استفاده می‌کند.

قصد مقایسه ندارم ولی منظورم اینست‌که ، سینما هنر جدیدی است وما خیلی زود به طبقه‌بندی‌کردن‌آثار سینمائی‌پرداخته‌ایم. مثلاً مردم می‌گویند: «قراردادهای وسترن را زیرپاگذاشتی . دریك فیلم وسترن این‌کار مجاز نیست» .

ولی یك وسترن چیست ؟ هیچکس درباره غرب واینکه مردم آن درگذشته چطور زندگی می‌کردند نمی‌داند. ما این را می‌دانیم‌که آدمی به نام تام هورن وجود داشته‌که شخصیت عجیب وغریبی داشته وسرانجام هم به دار آویخته شد. حدس من اینست - البته کاملاً مطمئن نیستم - که تام مك‌گوآن شخصیت «کلی‌تون» را تاحدی با استفاده ازالگوی تام هورن آفریده است. زندگی مهاجرین سرحدنشین آمریکا در غرب شکلی متفاوت ومخصوص به خود داشته است ومن تصورمی‌کنم که تنها راه نزدیك شدن به تصویر درستی ازآن زندگی اینست‌که فرم‌های مختلف را باهم درآمیزیم ، وحتی صریح‌ترین قراردادهائی‌راکه فورد ویا شاید وایلر وضع کردند نقض‌کنیم - قراردادهای هاوکز پیش ازهمه به طبع من نزدیك است . این قراردادها قوانین آسمانی نیستندکه نتوان آنها را زیرپاگذارد . واگر این نسل با سبك برشت بزرگ شده است واگرمردم با روش خاص برشت بعنوان وسیله‌ای برای درك وشناخت شخصیت آشنا شده‌اند ، درآنصورت چه اشکالی داردکه من یك شخصیت را با چنین سبکی ترسیم‌کنم ؟ درواقع «بیشه‌های میسوری» را یك وسترن نمی‌دانم. بیش به ژانر فیلم‌های سرقت قطار نزدیك است .

*** ولی آیا فکرنمی‌کنیدکه داستان فیلم دراسا یك ساختمان وسترن دارد ؟ - راهزنی‌که درجری گرفتن انتقام دروضعیتی قرار می‌گیردکه می‌تواند او یك مرد خانه‌وخانواده بسازد ضمن‌آنکه انتقام‌خو باز می‌ستاند ، تصمیم می‌گیرد به زندگی‌اش سروساما بدهد ، - واین تصمیمی است‌که «جك نیکولسون» د آخر«بیشه‌های میسوری» می‌گیرد. گواینکه شخصیتها دیگر درجهت مخالف پیش می‌روند.**

- بله والبته به‌یادداریدکه «براکستون»درنخست سخنرانی‌اش درباره اینکه شخصیت‌های اصلی کدام هستند ، چه‌گفت . حقیقت اینست‌که آنها بچه‌های ش هستند. آنها ازغرب‌نیامده‌اند، گاوچران نیستند واصو سواری هم زیاد خوب بلد نیستند. وازطرفی آنها ن دردستبردزدن به بانك مهارتی‌دارند ونه درسرقت قطار حتی اسب دزدهای خوبی هم نیستند. آنها بچه‌ها هستندکه درشهر بزرگ شدند وراهشان به غرب‌کشید شده . بنابراین آیا این فیلم یك وسترن است ؟

*** شروع فیلم با صحنه اعدام ومعرفـی شد مزرعه‌داری‌که یك دیکتاتور بدجنس است ، ظاهر یک ازضد - وسترن‌های دهه‌گذشته را دارد . اما با ور «کلی‌تون» بزودی آشکار می‌گرددکه در «بیشه‌ها میسوری» واقعیت همانقدر اهمیت داردکه اسطوره به عبارت دیگز شما نمی‌خواهید بگوئید : «این غر واقعی‌است» ، بلکه : «اینها چهارچوب‌این‌فیلم هستند» ومنتقدی‌که ازاین انحراف سبك ناراحت می‌شود ، مث اینست‌که دارد می‌گوید : «شما همین حالا به ماگفتی که این یك تصویر واقعی ازگذشته خواهد بود . پس این شخصیت اپرا - کمیك اینجا چکار می‌کند» ؟**

- فکرنمی‌کنم ما هیچ جا خواسته باشیم بگوئیم این تصویری واقعی ازگذشته خواهد بود . درواقع در نخستین نما می‌خواستم بگویم‌که هیچ چیز آنطورک به نظر می‌رسید نیست ، ما می‌خواهیم یك چیز خیلی شاعرانه‌ای به شما نشان بدهم . به این‌گل وحشی نگا کنیدکه داردگرده‌هایش را پخش می‌کند. روز قشنگی است وسه سوار ازمیان علف‌های بلند اسب می‌رانند- ویکی ازآنها بدار آویخته خواهد شد . ازاین صحن شکل صریح‌تری‌هم موجوداست آنچنانکه تماشاگرحدس می‌زند چه اتفاقی درپیش‌است . او می‌داند طناب به دار آویخته شده ویك نفر اعدام خواهد شد ، اما نمی‌داند محکوم‌کدام یك ازسه نفر است ، ووقتی «براکستون» می‌گوید : «تو اسب را رَم می‌دهی یا من ؟» ما نمائی ازساندی داشتیم‌که می‌گفت : «من این‌کاررا می‌کنم آقا» وبعد به‌اسب لگد می‌زند اینطوری «پن به‌میز لگد می‌زند» بدین ترتیب همه چیز روشن بود . وقتی فیلم برای تدوین آماده شد من به مونتورها دستور داد که این صحنه را مبهم نشان دهند وتاآخرین لحظه از مشخص‌کردن حادثه اجتناب ورزند بطوریکه تماشاگ نتواند حدس بزند چه اتفاقی دارد می‌افتد. می‌دانید در زندگی واقعی حوادث، کیفیت پیش‌بینی‌نشده‌ای دارند وقتی برای‌کسی اتفاقی می‌افتد - مثلاً تیر می‌خورد یا بنحوی‌آسیب می‌بیند - عکس‌العمل‌ما احساس‌ناباوری است . می‌گوئیم : «من همین یك دقیقه پیش داشتم او حرف می‌زدم» ویا «من همین سه‌شنبه‌گذشته دید بودمش» . حال‌آنکه درفیلم‌ها وقت‌زیادی صرف می‌شو

که به‌تماشاچی بفهمانند چه چیزی میخواهد اتفاق بیافتد که این دور ازواقعیت است . من حتی درجنگ هم که می‌دانستم آدم‌های زیادی کشته می‌شوند ، وقتی یکی از کسانی که من می‌شناختم کشته می‌شد ، نمی‌توانستم این موضوع را باور کنم .

*** ممکن است روشن کنیدکه کار تدوین این فیلم را به حساب چه‌کسی بایدگذاشت ؟**

– جریان بدین ترتیب بودکه «دیدآلن» روی تدوین «بوگارت اینجا می‌خوابید» فیلمی که مایك نیکولزکارگردانی‌اش را نیمه‌کاره رهاکرد ، مشغول بود وجری‌گرین‌برگ واستیو راتر قسمت‌های زیادی ازتدوین فیلم مرا انجام داده بودند. ما به یك مونتور دیگرهم احتیاج داشتیم که فیلم را به موقع برای نمایش حاضر کنیم . درهمین فاصله «دیدآلن» کارش تمام شده بود وخیلی دوستانه به ما پیوست وسهم زیادی ازکارتدوین فیلم را بعهده‌گرفت . وهمانطورکه درنوشته‌های فیلم می‌آید «جری» ، «استیو» و «دید» هرکدام تقریباً یك سوم ازکار تدوین را انجام دادند. این فرضیه «آندرو ساریس» که «دیدآلن» همه تدوین را ازنو انجام داد مسخره است .

*** در«بیشه‌های میسوری»کارهای تجربی زیادی با صدا انجام داده‌اید ، ازجمله درنخستین نماکه درآن صداهای نزدیك روی یك نمای دورگذارده شده است .**

– صدا هنوز یکی ازمسائل حل نشده سینماست . روش‌های استفاده ازصدا بهیچوجه به‌پای پیچیدگی سبك‌های تصویری نمی‌رسد. رابرت آلتمن خیلی سعی می‌کند راه‌حلی پیدا کند وگاهی هم موفق می‌شود وگاهی هم به‌آنچه‌که به دست آورده قانع است . ما همه با میکروفون‌های رادیوئی آزمایش‌هائی می‌کنیم . این مشکل بچه ترتیب حل خواهد شد نمی‌دانم ، ولی شکی نیست‌که این راه‌حل پیشرفت بزرگ بعدی سینما در زمینه‌های فنی خواهد بود .

*** یکی‌ازمشخصات فیلم‌های شما اینست‌که درآن‌ها نظام اجتماعی بخودی خود یك نیروی مخرب ومتخاصم است . اما در دوفیلمی‌که بعدازکود چند ساله‌تان – که به دنبال «بزرگ مردکوچك» پیش‌آمد – ساختید عنصر جدیدی وجود دارد : وآن اشاره به ناتوانی از به‌وجود آوردن یك ضد – جامعه است . گویا دیگراعتقاد ندارید که می‌توان نظام‌های اجتماعی جدیدی بنا نهاد . آیا ممکن است این تغییررا نمونه‌ای ازتغییرجامعه امریکا– رسیدن ازایده‌آلیسم جان‌کندی به «انتظارات محدود» جری براون – دانست ؟**

– احتمالاً همین‌طور است . البته من‌خودم متوجه نبودم‌که این فکر دارد وارد فیلم‌هایم می‌شود . فعلاً کسی را نمی‌شناسم‌که حاضرباشد با علاقه درباره نظام اجتماعی بطورکلی یا جامعه بخصوص ما صحبت‌کند. بهرحال برای من دیگر رؤیائی باقی نمانده است . فکر می‌کنم تاحد زیادی‌احترام واعتماد به‌نفس‌خودمان را از دست‌داده‌ایم. در «حرکتهای‌شبانه» (Night Moves) میخواستم بگویم‌که نوعی معصومیت یا سادگی فکری ازمیان ما رخت بربسته‌است‌که ضرورتاً چیزبدی نیست. فقط باید قبول کنیم‌که این‌تصورکه یافتن راه حل ممکن است، که می‌توانیم درست را ازغلط بشناسیم، یك سراب بوده است . اما اگر قبول می‌کردیم‌که نمی‌توان درست را ازغلط تشخیص داد ، که یافتن راه حل ممکن نیست ، اما با اینحال می‌توان به زندگی ادامه داد ، آنوقت شاید





بالا : «آرتورپن» صحنه‌ای‌ازفیلم «معجزه‌گر» (معجزه درآلاباما) را برای «آلیس‌جافی» بدل «آن‌بنگرافت» تشریح می‌کند .
پائین : «آرتورپن» به‌هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم «حرکت‌های شبانه» با «جن‌هاکمن».







«مارلون براندو» و«جك نیکولسون» در دونما ازوسترن تازه سینمای آمریکا «بیشه‌های میسوری» . . .

امیدی بود . فکـر می‌کنم یکی ازنتایج دوران کندی روحیه‌ای خوش‌بینانه با جهان‌بینی‌اخلاقی صریح‌وروشن بودکه یافتن راه‌حل را ممکن می‌نمود ، تصور رسالت صریحی وجود داشت .

*** اما چیزی‌که در «حرکت‌های شبانـه» اتفاق می‌افتد فقط یك شکست ازنقطه نظرهای‌اجتماعی نیست. دقیق‌تر بگوئیم دیگر فرصتی برای یافتن راه‌حل‌های شخصی هم باقی نمانده . همکن هم درازدواج باشکست روبرو می‌شود وهم دررابطه‌اش با جنیفر وارن . ازیك نظر در«بیشه‌های‌میسوری»هم چیزمشابهی‌اتفاق‌می‌افتد.**

نیکولسون دربرابراین‌مردکه مردم‌را باتفنگ دوربین‌دار می‌کشد چاره‌ای ندارد جزاینکه به صورت آدمی شبیه او دربیاید.

– که خیلی بضررش تمام می‌شود . ازنظرمسائل شخصی. «تام لوگان» طی‌حوادث‌فیلم‌خیلی‌ازخصوصیات انسانی‌اش را ازدست می‌دهد. درآغاز فیـلم او آدم لاابالی، خوش‌نیت، تاحدی متمدن وملایم است، اما بعد تغییرات دردناکی در او پدیدار می‌گردد . درصحنه وان حمام «کلی‌تون» حس می‌کندکه «لوگان» نقطه ضعفی داردکه شاید بتوان آن را ناشی ازتمدن ناهنجار دانست . او دراین صحنه قادر به اقدام به موقع نیست وبدین ترتیب مردی مردد باقی می‌ماند. وتنها درمراحل خیلی بعدی است‌که تحت تأثیر خشم وکینه دست به‌عمل می‌زند.

*** آیا جنبه اخلاقی صحنه وان حمام را نمی‌توان این‌طور تفسیرکردکه «لوگان» با اجتناب ازیك عمل غیراخلاقی موجب تسریع مرگ حداقل سه نفرمی‌گردد.**

یکی ازچیزهائی‌کـه شما با قبول اصول تمدن اجازه میدهید رشدکند خشونتی است‌که ازمراکز قدرت جاری می‌گردد .

– ازمراکزقدرت یا ازمردمی‌که آزادانه یا به‌اجبار تمدن را انتخاب نمی‌کنند. آنهائی‌که می‌گویند : «من آن قواعد را قبول ندارم . من مطابق قواعد مخصوص بخودم بازی می‌کنم» .

*** آیا ازدست‌رفتگی روحی «لوگان» به‌این‌خاطر دردناك‌تر نیست‌که امکان ایجاد رابطه‌ای بین «لوگان» و «کاتلین» می‌توانست تحقق‌پذیر باشد وحتی آنـرا تحت‌الشعاع قرار می‌دهد ؟**

– بهرحال فساد روحی در او آنقدر ریشه دوانده که ما نمی‌دانیم راه بازگشتی باقی‌مانده است یا نه .

حدس من اینست‌که راه بازگشت وجود ندارد. در نورپردازی آن صحنه نهائی ابهام زیادی وجود دارد برای زنده‌نگهداشتن آن امید، اما فکرمی‌کنم‌آن صحنه نشانه مرگ امید باشد. بهرحال‌قصد نداشتم این‌ناامیدی را به همه زمان‌ها وشرایط تعمیم بدهم. بنظرمن این فقط مرحله‌ای ازاستعمارگری‌بود. استعمارگران درهیئت «براکستون» برانداخته شده‌اند اما برای جامعه نه هدف‌های سیاسی برجاگذاردند ونه یك نظام اجتماعی. فکرمی‌کنم دنیا دارد به تدریج ازآشفتگی‌های آن دوره سر برمی‌دارد ووحدت می‌یابد واستعمارگری‌تقریباً بطور کامل نابود شده است. اما شکی نیست‌که زمانی یك استعمارگری آمریکائی - برعلیه مردم آمریکا - وجود داشت‌که خیلی دردناك بود.

*** آیا باید روحیه کاتلین لوید درباره مسائل‌جنسی را به‌عنوان یك عدم تطابق با زمان پذیرفت؟**

- آن صحنه‌ها دقیقاً همانطور ساخته شده‌اندکه درنسخه اولیه بودند. تصور می‌کنم حدس هوشمندانه «تام‌ مك‌گوآن» این بودکه درغرب بانوان نجیب همه به‌آن‌کمروئی‌که دروسترن‌های‌کلاسیك می‌بینیم نبودند. شخصیت «کاتلین لوید» یك معلم مدرسه نیست. او اشتیاق واشتهای زیادی برای زندگی دارد وآنها را آشکارهم می‌سازد - چیزی‌که درهیچ‌یك ازوسترن‌هائی که تاکنون دیده‌ام مجاز نبوده است. دراین فیلم‌ها زن نجیب نمی‌بایست می‌گفت‌که مایل است بشقابش دوباره پرشود. باید می‌نشست و با اشارات غیرمستقیم نیازخود را ابراز می‌داشت یا می‌گذاشت دیگران بطور اتفاقی به نیاز او پی ببرند. این روحیه درهمه مورد حکمفرما بود حتی درمورد ازدواج. والبته ازسکس هرگزخبری نبود.

عصیان قهرمان زن فیلم من دربرابر این روحیه ازابتدا آشکار است. او دریك صحنه ابتدائی با پدرش درمرز بین عصیان وتمکین قرار دارد. «براکستون» فقط همین یك‌بار وقتی دستور می‌دهدکتاب «تریسترام شاندی را برایم بیاور» ودختر اطاعت می‌کند، پیروزی کوچکی دربرابر دختر بدست می‌آورد - چیزی‌که در بقیه فیلم تکرار نمی‌شود.

*** چرا تریسترام شاندی؟**

- نمیدانم. کتابی است‌که بسیار مورد علاقه تام است وضمناً یکی ازکتاب‌های مورد علاقه من هم هست. این را بحساب تصادف محض بگذارید.

*** آیا با علاقه‌مند نشان‌دادن او به چنین کتاب غیرمتعارفی می‌خواستید بگوئیدکه او توانائی دوست داشتن چیزی‌که فکر اورا تهدید می‌کند دارد؟**

- باید اعتراف‌کنم‌که شخصیت «براکستون» کمتر ازهرشخصیت دیگری درفیلم پرداخت شده وشکل‌گرفته است. فکر می‌کنم نظر اولیه «تام» یك شخصیت تحصیل‌کرده با علائق وسلیقه‌های متعدد وفراوان بود، به اصطلاح یك انسان رنسانس. اما بجز این‌گفته او در اولین نما که: «علف‌های بلند تا رکاب اسب و ۳۵۰۰ کتاب ازادبیات انگلیسی درکتابخانه‌ام». به این جنبه از شخصیت او توجهی نشده است. درواقع رفتار او بهیچوجه شبیه رفتار یك آدم کتاب خوانده نیست، بیشتر به رئیس یك بازداشتگاه اسرای جنگی می‌ماندکه میخواهد خودش را آدم متمدنی جا بزند.

*** طرفداران نظریه‌کارگردان درمقام مؤلف حتماً خواهندگفت‌که چنین شخصیتی - مزرعه‌دار سالخورده ودرس‌خوانده - در«تیرانداز چپ‌دست» مظهرنیروهای مثبت بود. وفقط همین موضوع تغییرات روحیه شما را که بیشتر به‌آن اشاره‌کردیم، چشمگیر می‌سازد.**

- بله، این درست است. اما متوجه باشیدکه در «تیرانداز چپ‌دست» زاویه دید فیلم اساساً زاویه دید «بیل» بود وشخصیتی‌که صحبتش راکردیم با وقار تمام قدم به‌افق‌دید او می‌گذاشت. اما در«بیشه‌های‌میسوری» زاویه دید فیلم زاویه دید «تام لوگان» نیست. بلکه تنها منظری‌دردناك ازلحظه‌ای‌است‌که جامعه سرحدنشین داشت تغییر می‌یافت وحول شرکت خصوصی شکل می‌گرفت - لحظه نابود شدن فعالیت فردی وآغاز اقدام‌های‌گروهی وپیدایش شرکت‌های بزرگ. دراین فیلم دوربین زاویه دید هیچ شخصیت بخصوصی را دنبال نمی‌کند.

*** هیچکاك می‌گویدکه دوست ندارد داستان‌های مربوط به دوره‌های گذشته را فیلم کند، برای اینکه هیچوقت نمی‌تواند حمام رفتن آدم‌ها را با لباس‌های آن دوباره درذهنش‌مجسم‌کند. وحالا شما اولین‌وسترنی را ساخته‌ایدکه وجود حمام را نادیده نمی‌گیرد. آیا این صحنه درفیلمنامه بود؟**

- این فکرخودم بود. فکرکردم اگر قرار باشد «کلی‌تون» این شخصیت بخصوصی راکه درنظرگرفته بودیم، داشته باشد، دراینصورت او آدمی خواهد بود که قربانیانش را هنگام انجام یکی ازوظایف طبیعی انسانی غافلگیر می‌کند. او هریك را به طرزی مفتضح می‌کند: یکی را هنگام عشقبازی می‌گیرد ودیگری را درحال رفتن به حمام. ما ازابتدا گاه وبیگاه تصاویری ازمستراح‌های مختلف درفیلم‌گنجاندیم بطوریکه وقتی «فردریك فورست» وارد یکی ازآنها می‌شود، تماشاگر آن‌را یك چیزغیرعادی نداند وانتظار این‌راکه حادثه‌ای به وقوع خواهد پیوست، نداشته باشد.

*** جك‌کرول درنقدی‌که درمجله نیوزویك چاپ شد می‌گویدکه «کلی‌تون» اساساً یك بزدل است، برای آنکه فقط به‌کسانی‌تیراندازی‌می‌کندکه نمی‌توانند معامله به مثل‌کنند. نظر شما چیست؟**

- نه، فکرنمی‌کنم او بزدل باشد. درموردشخصیت او شجاعت اخلاقی یا فقدان شجاعت اخلاقی مطرح نیست. فکرمی‌کنم بهترین راه برای درك‌کار «مارلون براندو» درایفای این نقش طرح این سئوال است‌که «این مردکیست؟»، «چگونه هویتی دارد؟» وجواب البته اینست‌که «هیچگونه هویتی». او ازمکانی به مکان دیگر به اعتبار شهرتش سفر می‌کند. کارش اینست‌که کثافت‌های دیگران را تمیزکند تا بدین ترتیب راهی به خانه آنها پیداکند ومسمومشان سازد. او مانند یك خرچنگ ازیك صدف به صدفی دیگر می‌رود، همه چیز را می‌بلعد وکثیف می‌کند وباز دوباره به راه می‌افتد.

بنابراین فکرنمی‌کنم بتوان اورا یك بزدل خواند. برای آنکه بزدلی اشاره به یك شق دیگر دارد - به شجاعت وآمادگی‌برای رویاروئی. اما تماس‌او باواقعیت خیلی‌کمتر از اینهاست. او حتی از مرگ نمی‌ترسد. منظورم اینست‌که او همانقدر درمورد مرگ خودش کنجکاو است‌که درباره مرگ دیگران. «مارلون‌براندو» راه نشان‌دادن چنین شخصیتی را پیداکرد. متأسفانه خیلی‌ها تصور می‌کنندکه او نوع بازی‌اش را خیلی سرسری وبدون فکر انتخاب‌کرد. تقریباً همه منتقدان این‌گفته اوراکه بخاطر پول ایفای این نقش را پذیرفته نقل‌کردند. فکرمی‌کنم همه موقع نوشتن نقد درباره این فیلم مصاحبه‌ای راکه از او در رولینگ استون چاپ شد پیش روی داشتند. کاشکی می‌توانستم به شما بگویم‌که «براندو» چطور برخلاف ظاهر بی‌قیدش، درخلوت بغایت جدی است. مثلاً می‌گوید: «این‌کار را برای پول دارم می‌کنم. میخواهم هرچه زودتر برگردم به هاوائی». وبه محض آنکه خبرنگار ازدر خارج می‌شود او می‌پرسد: «خوب، این صحنه را چطور می‌خواهیم درست‌کنیم؟» وبعد او می‌رود ودرخلوت سه تا چهار ساعت باتمرکزفراوان در درون‌خود به‌جستجو می‌پردازد تا شاید رگه یا انعکاس آشنائی بیابد ووقتی دوباره به صحنه فیلمبرداری برمی‌گردد دیگرآن جنبه ازوجود خودش را به‌کسی نشان نمی‌دهد. اگر می‌توانستید اورا بین برداشت‌های مکرر یك صحنه ببینید آنوقت متوجه می‌شدیدکه او چه اندازه درکارش جدی است وازاعماق وجودش مایه می‌گذارد.

*** دراین فیلم صحنه‌ای‌که معلوم باشد او دارد گفتارش را ازروی‌کاغذ میخواند وجود ندارد. ولی اینکار حتماً انجام شد، نه؟**

- اینکار انجام شدگواینکه بچشم نمی‌آید. ولی گوش بدهید، او خود ش‌اولین‌کسی است‌که می‌گوید: «من برای این‌کار دلایلی شخصی دارم» والبته به شما نخواهدگفت آن دلایل چه هستند. فکرمی‌کنم حدس زده باشم دلایلش چه هستند.

*** چیزی‌که به حس اعتماد به نفسش‌کمك‌کند؟**

- البته. او می‌داند داردکجا می‌رود، اما وقتی به صحنه می‌آید میخواهد بداند دقیقاً کجا هست. همه خیال می‌کنند بدون‌آمادگی‌قبلی به صحنه می‌آید. ابداً.

*** آیا «نیکولسون» هیچوقت این احساس را داشت‌که «نه، ازمارلون براندو نمی‌توان جلو زد»، یا لااقل وقتی‌که دارد اینگونه نقش می‌آفریند»؟**

- بله، فکرمی‌کنم‌که داشت. ولی باید متوجه باشیدکه رابطه‌او با«براندو»- راستش‌رابطه هربازیگری با «براندو» - خیلی پیچیده است. اصولاً کارکردن با «براندو» نوعی ستایش از اوست. هرچند وقت یك‌بار جك خودرا دربرابر براندو وامانده می‌یافت. اما او بازیگر توانائی است ومی‌توانست ازعکس‌العمل خود در بازی خودش استفاده‌کند. فقط گاه‌گاه آمادگی لازم برای روبروشدن با آن را نداشت.

*** درانتخاب بازیگر زن بچه خصوصیاتی توجه دارید؟ در «رستوران آلیس»، «حرکت‌های شبانه» و «بیشه‌های میسوری» زن‌هائی ازنظرجنسی جذاب داریدکه جذابیت آنها ازخصوصیت هوشمندانه‌ای‌که تماشاگر باید درآنها بپذیرد، مایه می‌گیرد.**

- خوب، بدیهی‌است‌که این‌یك سلیقه شخصی‌است ونشانه چیزی‌که مرا جلب می‌کند وهمیشه جلب‌می‌کرده است. نوع دیگر موهبت‌های جنس لطیف مرا جلب نمی‌کند. وقتی دانشجوی رشته بازیگری بودم با مریلین مونرو آشنا شدم. هیچوقت بنظرم نیامدکه او دختر خیلی جذابی است. برای من او فقط یك دختر رنگ-

پریده کالیفرنیائی بود . ولی زن‌های بخصوصی هستند که نیازهای شهوانی خاصی را دربعضی ازمغزها بیدار می‌کنند ومن یکی ازآن مغزها را دارم .

*** آیا زیاد به سینما می‌روید ؟**

– نه خیلی زیاد .

*** منشی شما به ما گفت‌که چند روز پیش به دیدن فیلم «راننده تاکسی» رفته بودید.**

– بله ، همینجا درخیابان شصت‌وششم. قبلاً ندیده بودمش . ممکن‌است یك چیز را برایم روشن‌کنید ؟ چطور است‌که من بخاطر خشونت سرزنش می‌شوم ، اما اسکورسیس در «راننده تاکسی» هرکاری خواسته‌کرده وکسی‌هم به او ایرادی‌نگرفته است . ندیدم درمطبوعات به خشونت اسکورسیس اشاره‌ای شده باشد. این جنبه ازفیلمش مرا غافلگیر وحیرت‌زده‌کرد . منظورم اینست که رابرت دونیرو بطرف یك آدم می‌رود و با شلیك یك‌گلوله مغز اورا داغان می‌کند وبعد آدمی مثل «جین شالیت» می‌آید و می‌گویدکه « بیشه‌های میسوری » بی‌جهت خشن است .

*** منتقدین خشونت را بشرطی می‌بخشندکه به‌آنها امکان داده باشیدکه بگویند خشونت موضوع موردبحث فیلم است‌که البته در «بیشه‌های میسوری» شما چنین کاری نکردید. خیلی ازکارگردانان ازجمله خود شما واسکورسیس در«پائین شهر» – دوست‌دارند غیرمترقبه وبی‌قاعده بودن خشونت را تصویرکنند . حال آنکـه «راننده تاکسی» چنان سازمان یافته‌که به‌آن صحنه خونین نهائی منجرگردد . درآن فیلم خشونت بدون قاعده وبرنامه نیست .**

– یعنی‌اگرمن ازابتدا اعلام‌کنم‌که خشونت موضوع و راز مرکزی فیلم من است منتقدین دلخور نمی‌شوند، اما اگرخشونت‌را همانطورکه می‌شناسم– یعنی باسرعت، بی‌قاعده وغیرمنتظره – نشان دهم ، ناراحت می‌شوند. غیرقابل پیش‌بینی‌بودن ، یکی ازخصوصیات خشونت درفیلم‌های من‌است . خشونت همیشه وقتی پیش می‌آید که‌کمتر ازهروقت انتظارش را دارید. منظورم اینست‌که من وقتی سرانجام فیلمم را روی پرده می‌بینم خودم ازشدت خشونت آن تعجب می‌کنم ، همیشه خشن‌تـر ازآنست‌که تصور می‌کردم خواهد شد.

*** در «راننده تاکسی» می‌توان خشونت را ازنقطه نظرهای اجتماعی موجه نشان داد : یك بیمار روانی دریك موقعیت بخصوص چنین وچنان خواهدکرد .**

– بله ، ولی من درست برعکس این قاعده عمل می‌کنم . یك قاتل مزدور فقط خودش را بعنوان یك بیمار روانی می‌شناساند.

*** خشونت فیلم‌هـای شما به قصد شوکه‌کردن تنظیم شده است . جداً یکه خوردم وقتی «براندو» راندی‌کوایدرا درآب خفه‌کرد . بنظرنمی‌رسدکه براندو کوششی‌برای درآوردن همه اطلاعات‌ازکوایدکرده‌باشد.**

– نه ، سعی‌نمی‌کند . ومن این صحنه را مخصوصاً اینطور ساختم . او فقط سرنخ‌کوچکی به دست می‌آورد که برایش‌کافی است . بین آنـدو صحنه صریح‌تری می‌گذشت‌که ما آن را درآوردیم .

*** فکرنمی‌کنیدکه ما به الگوی تنش مداوم در سرتاسر فیلم‌که درپایان به انفجار خشونت منجرمی‌گردد عادت‌کرده باشیم ؟ و «بیشه‌های میسوری» ازاین نظر متفاوت است . کشتن براندو – که آخرین خشونت فیلم نیست ولی‌بهرحال یکی‌ازنقاط اوج فیلم است – آنچنان سریع است‌که درواقع ضد قراردادی است .**

– تعجب می‌کنم‌که چطور هیچ منتقدی به‌کیفیت ضد – قراردادی آن صحنه اشاره نکرد . خیلی ناراحت شدم‌که مهر ابتذال به‌آن چسباندند درحالیکه ما فکر می‌کردیم ازابتذال بسیار بدور هستیم . بیشتر ازاین ناراحت شدم‌که هیچ منتقدی سعی نکرد ، امکانات مختلفی راکه موجود بود ارزیابی‌کند تا بفهمد علت انتخاب ما چه بوده است .

*** آیا این‌مسائلی‌که درباره‌اش حرف زدیم درفیلم بعدی‌تان «زمانی برای مردن» که قرار است براساس رمان «تام ویکر» برای برادران وارنر بسازید ، تکرار نخواهد شد ؟**

– نمیدانم . حتی‌نمیدانم‌این‌فیلم چه شکلی‌بخودش خواهدگرفت . من و «دان‌پیترسون» – فیلمنامه‌نویس – کار سختی برای‌تنظیم فیلمنامه درپیش خواهیم داشت.

*** شخصیت ویکر بچه صورتی درخواهد آمد ؟**

– خیلی‌کم اهمیت‌تر ازآنچه‌که درکتاب هست . موضوع اصلی‌کتاب لیبرال یا اصلاح طلب شدن ویکر است . اما درفیلم او نقش‌کم‌رنگ‌تری دارد – یکی از ناظران علاقه‌مند وشجاع حادثه است .

*** وکمیسیونر اوسوالد ؟**

– قرار است شخصیت علاقه‌مندکننده‌ای باشد . میدانید ، برای من زندان نشانه یك بیهودگی است . به عقیده من بهترین وبدترین انواع دیوانسالاری ممکن است درخدمت بیهودگی درآید وهیچ راهی‌برای بهتر– کردن روش‌های دیوانسالاری وجود ندارد . درمورد پرونده راکفلر بعضی‌ها رفتارشان فاقد شجاعت وحتی همراه با پستی ورشوه‌خواری بود . فکرنمی‌کنم اوسوالد مرد بدی بوده‌باشد. او با شجاعت اقدام‌کرد، بافرماندار حسن تفاهم داشت وبهترین وکیلی بودکه زندانی‌هـا می‌توانستند داشته باشند. وضمناً او تحت تأثیر هیچ نفوذی قرار نگرفت .

به نظر من هردوطرف به یك مرحله روحی‌بحرانی رسیده بودند وزشت‌ترین رفتار ممکن را به یکدیگر نسبت می‌دادند. مثلاً مقامات مسئول زندانی‌ها راکه گروگان‌گرفته بودند ، حیوان می‌خواندند ، حال آنکه آنها تحت شرایط بخصوص شرافتمندانه وحتی فداکارانه رفتارکردند. زندانی‌ها هم به مقامات مسئول وبخصوص اوسوالد وحشیگری‌هائی نسبت می‌دادندکـه واقعیت نداشت . البته‌کسان دیگری بودندکه وحشیانه رفتار کردند ، مثلاً سربازهای ایالتی ونگهبانان زندان .

*** آیا درکار تنظیم فیلمنامه خیلی پیش رفته‌اید؟**

– حدود دوسوم‌کار را انجام داده‌ایم . دارم صبر می‌کنم تا موضوع درمغزم پرورانده شود وشکل بگیرد مرتب روی‌آن‌کار می‌کنم . ما دراین فیلم می‌خواهیم تاریخ را بشکل فشرده‌ای درآوریم . مثلاً درابتدای‌فیلم اشاره‌ای به مرگ«جورج جکسون» درسن کوئنتین‌هست بعبارت‌دیگر ما بااستفاده ازامکانات‌داستان‌پردازی زمان راکوتاه‌کرده‌ایم . حتی خیال نداریم اسم‌کتاب را روی فیلم بگذاریم .

*** برادران وارنر به این موضوع ایرادی نخواهند گرفت ؟**

– هنوز به‌آنها نگفته‌ایم .

*** جداً خیال می‌کنید آنها یك عنوان پرفروش را می‌خرند وبعد می‌گذارند آن را عوض‌کنید؟**

– البته جنگ سختی درپیش خواهیم داشت . بهرحال فکرنمی‌کنم‌کتاب خیلی پرفروش بوده باشد. فکرنمی‌کنم آدم‌های خیلی زیادی‌کتابی با این عنوان را به یاد داشته باشند. مثلاً شما خودتان این‌کتاب را بیاد دارید ؟ لااقل فعلاً ما داریم روی آن بعنوان داستانی‌که زائیده تخیل نویسنده است‌کار می‌کنیم وبدین‌ترتیب هیچ چیزآزادی‌عمل‌را محدود نمی‌کند وبه ما اجازه می‌دهد چکیده وعصاره حوادث‌را دربیاوریم. خیال نداریم ازهیچ‌یك ازشخصیت‌های حقیقی‌کتاب استفاده‌کنیم .

روی فیلم دیگری هم دارم با یك نویسنده به نام «جیمزلاین برگر» برای کمپانی فوکس کار می‌کنم . داستان فیلم درباره مردم منطقه‌کوهستانی شرق‌آمریکا است وایده اصلی آن ازخودم است .

*** امکان داردکه این فیلم را زودتر ازفیلم دیگر بسازید ؟**

– بله ، ممکن‌است . راستش فعلاً فقط یك فکر است ، یك نوع کنجکاوی . من به وضع مردم آن منطقه بسیار علاقـه‌مند شده‌ام ، برای من یکی ازجنبه‌های مسخره‌کاپیتالیسم را مطرح می‌کند. دراین منطقه‌کسانی هستندکه حق استخراج معادن زمین‌هایشان را دربرابر جریبی پنج سنت فروختند وحالا درفقر وفلاکت بسر می‌برند ودرمقابل آنهاکسانی هستندکه حق استخراج از زمین‌هایشان‌رانفروختند و باآنکه ازنظرسوادوتحصیلات واستعداد باگروه اول فرقی ندارند توی پول می‌غلطند. موضوع حیرت‌انگیز وحتی‌خنده‌داری‌است . فکرنمی‌کنم فیلم خیلی سنگینی بشود . داستانش برای یك‌کمدی اجتماعی مناسب‌تر است .

*** درزمینه تئاتر برنامه‌هائی ندارید ؟**

– نمایشنامه‌ای‌دارم‌که امیدوارم‌درپائیزبروی‌صحنه ببرم باعنوان «روباه زیرك» نوشته «لاری‌گلبارت» کسی که درچهارسال‌گذشته تهیه‌کننده «مش» بوده است و کمدی‌نویس خیلی خوبی است . یك اقتباس از «باغ آلبالو» دارم‌که درآکتورز استودیو روی آن‌کار کرده‌ام وخیال دارم برای پابلیك تئاتر بروی صحنه بیاورم .

*** دربرابر این طرح‌های جدید، نحوه درگیرشدن شما با «حرکت‌های شبانه» و «بیشه‌های میسوری» در خورکارگردانی با اعتبار شما نبود . دراین فیلم‌ها شما با فیلمنامه‌های ازپیش‌آماده‌که تهیه‌کنندگانش‌هم تعیین**







شده بودند ، روبرو بودید .

– این‌ها همه مربوط می‌شود به‌مسائلی‌که درزندگی خصوصی برایم پیش آمد وموجب وقفه طولانی درکارم گردید. معمولاً دوست ندارم ازروی فیلمنامه شخص دیگری کار کنم . ودرمورد «حرکت‌های شبانه» جریان به‌این ترتیب بودکه مسائلی‌که انگیزه کاررا درمن‌کشته بودند ، ناگهان برطرف شدند ومن علاقه شدیدی پیدا کردم‌که ازروز بعدکار را شروع کنم . برادران وارنر فیلمنامه را برایم فرستادند. من آن را خواندم وبعد تلفن‌کردم وگفتم‌که فیلم را خواهم ساخت . البتهٔ درآن لحظه هیچ تصوری ازاینکه فیلم را چگونه خواهم ساخت نداشتم .

*** فیلمی خیلی شخصی ازآب درآمد .**

– درست است، اما درابتدا فقط یك داستان پلیسی بود با تمام ویژگی‌های این‌گونه فیلم‌ها . خیلی‌ازچیزها دوباره نوشته شد ودرفیلم‌گنجانده شد.

*** مثل اینکه شما دوست ندارید تهیه‌کننده فیلم باشید. حتی وقتی‌که فکر اولیه یك فیلم ازخودتان است ، کارتهیه فیلم‌را به شخص‌دیگری واگذارمی‌کنید.**

– نه ، تهیه‌کنندگی را دوست ندارم . برایم‌کار بسیار ملال‌آوری است . تهیه‌کننده معمولاً نقش آدمی را پیدا می‌کندکه مسئولیت رسیدگی به همه مشکلات شخصی‌کادر فیلمسازی را دارد– ازاطاق ولباس‌شان گرفته تا مسائل خصوصی وسکسی‌شان . وقتی من دارم فیلم می‌سازم فرصت اینجور دردسرها را ندارم ، مثلاً وقتی دارم یکی ازصحنه‌های مهم فیلم را می‌سازم ویك نفر می‌آید وگله می‌کندکه تلویزیون همسایه نگذاشت تمام شب را بخوابد ، دوست دارم درموقعیتی باشم‌که بگویم : «راستی ، خیلی متأسفم» . نه اینکه : «باشد ، یك کـاری برایت می‌کنم» . من فقط دوست دارم کارگردانی کنم .

بالا : «آرتورپن» صحنه‌ای از فیلم «بیشه‌های میسوری» را برای «مارلون براندو» و «جك نیکولسون» تشریح می‌کند. «مارلون براندو» پیش‌از فیلم «بیشه‌های میسوری» یکبار دیگر درفیلم «تعقیب» تحت رهبری «پن» ظاهر شده بود .
پائین : «جك نیکولسون» و «کاترین لوید» درنمائی از «بیشه‌های میسوری» .

---

۱ – زندگی‌نامه شخصیتی حقیقی یا خیالی‌که به صورت یك طفیلی اجتماعی زندگی می‌کند وضمن شرح ماجراهای خود جامعه‌ای راکه ازآن بهره‌گرفته ، به استهزاء می‌گیرد . (م– ازدائرةالمعارف بریتانیکا) .

« حسامفیلم »

برگزیده فیلم‌های «آماده پخش» خودرا معرفی می‌کند . . .



وقتی کشیش عاشق میشه

فیلمی از : سالواتوره بوگناتلی

باشرکت : بنجامین‌لو ، گابرپلاگیورگلی ، نینو اسکاردینا ، مـارگارت روزکیل ، پائولوچلی ، کاتیاچیاتی ، لوئیجی لئونی



یك زن برای هفت مزدور

کارگردان : روبرتو مونته‌رو

باشرکت :
ریچارد هاریسون ، داگمار لاساندر ، رایوانو استاچیولی، لوچیانو روسی، آنتونیوکازاله ، لوچیانو بارتولی ، آندریاچکی وگوردون میچل





لاکی تاچ

فیلمی از : کریستوفر مایلز

باشرکت :

راجرمور، سوزانا یورك، شلی وینترز، لی. جی. کاب ، ژان پیرکاسل ، راف والونه وسیدنی رم



صلیب آهنی

فیلمی از : سام پکین‌پا

A SAM PECKINPAH Film
CROSS OF IRO

باشرکت :
جیمز کابرن . ماکسیمیلیان‌شل . جیمز
میسون . دیوید وارنر . سنتابرگر



IL MIO UOMO E' UN
SELVAGGIO

Un film de
Jean Paul Rappeneau

وحشی و زیبا

اثر : ژان پل راپینو

باشرکت :
ایومونتان . کاترین دونوو . لوئیجی
وانوچی. تونی‌روبرتز. الیزابت‌راپینو



SAFARI
EXPRESS

regia di DUCCIO TESSARI

سافاری اکسپرس

فیلمی از : دوچیو تساری

باشرکت :
جولیانو جما . اورسلا آندرس . جك
پالانس . بی‌با . پیترمارتل

حرفها و خبرها



نمائی ازفیلم «بلوغ» ساخته «سهراب شهید ثالث»

جایزه جشنواره «شیکاگو» برای «بلوغ» سهراب شهید ثالث

«بلوغ» سهراب شهیدثالث (که بعدازفیلم«درغربت» ساخته است) در جشنواره بین‌المللی «شیکاگو» ، ۱۹۷۶ ـ موفق به‌دریافت جایزه«هوگو نقره» ـ بعنوان یکی از آثـار برتر شرکت‌کننده درجشنواره شده است.

«سهراب شهید ثالث» اینك فیلم جدیـدخود را برای «استودیو پرووبیس و تلویزیون آلمان» با نـام «خاطرات روزانه یك عاشق»آماده نمایش‌کرده است.

درتصویر بالا ، نمائی ازفیلم «بلوغ» را ملاحظه می‌کنید .

خبرهای کوتاه . . .

جشنواره کان امسال‌از۱۲ تا ۲۶ مه برگزار شد . «روبرفاورلوبره» و «موریس بسی» به‌ترتیب درمقام‌رئیس ودبیرکل این جشنواره‌برای مدت‌نامحدودی تثبیت‌شده‌اند، بد نیست بدانیدکه «روبرفاورلوبره» هفتادودوسال‌و«موریس‌بسی» شصت‌وشش سال دارد.

*

جشنواره برلین امسال‌هم درتاریخ‌همیشگی یعنی اواخر ماه ژوئن برگزار شد. مدیر جدید این جشنواره «ولفـدونر» علیرغم اعتراض سایر جشنواره‌ها ازجمله کان ، جشنواره برلین سال ۱۹۶۸ را درماه مارس برگزار خواهدکرد.

*

مجمع فرانسوی منتقدان فیلم جایزه امسال خودراکه«ژرژمه‌لیس» نام‌دارد به‌فیلم«سرگذشت آدل‌آش» بکارگردانی‌فرانسوا تروفو اعطاء‌کرد.

*

«امیلیو فرناندز» کارگردان و بازیگـر سرشناس مکزیکی بعلت آنکه مردی را با شلیك گلوله زخمی‌کرده است ، یکسال‌است‌که درزندان بسرمی‌برد. این نخستین‌بار نیست‌کـه «امیلیو فرناندز» به چنین دلیلی زندانی میشود !

*



ژان رنوار

«ژان رنوآر» کارگردان‌صاحب‌نام سینمای فرانسه بدریافت نشان لژیون دونور مفتخر شد. این‌نشان‌را خانم «فرآنسواز ژیرو» وزیرفرهنگ وهنر فرانسه درپاس افتخاراتی‌که «ژان رنوآر» درطول نیم قرن فیلمسازی برای سینمای فرانسه کسب‌کـرده است ، به وی اعطاء نمود . خانم «فرآنسواز ژیرو» چهل سال‌پیش درفیلم «توهم بزرگ» ژان رنوآر منشی صحنه بود !

*

تعداد محصولات سالیانه سینمای آمریکا
[سـ]الهای اخیر مرتباً رو به سقوط است . درسال
۱۹[۰] درامریکا ۱۳۲ فیلم ساخته شد درحالیکه
[د]سال ۱۹۷٤ این رقم به ۷۳ فیلم ودرسال ۱۹۷۵
۶۲ فیلم رسید. درسال ۱۹۷۵ بیشترین محصول
[و]ارنر تعلق داشت که ده فیلم تهیه کرد ، بعد از
[وا]رنر کمپانی کلمبیا با نه فیلم درمرتبه بعد قرار
[گ]رفت .

*



«ویریدیانا» اثرمعروف «لوئیس بونوئل»
[سـ]رانجام ازسانسور اسپانیا اجازه نمایش گرفت
[و]برای نخستین بار دراین کشور بنمایش درآمد.
[نم]ایش این فیلم درسال ۱۹۶۱ درجشنواره کان
[منـ]جر بیك ماجرای سیاسی گردید.

*

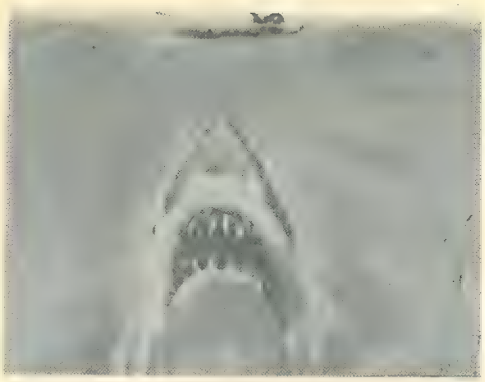


«امپراطوری احساس» فیلم پرسروصدائی
[]که توسط اداره گمرك آمریکا توقیف شده بود
[]نتوانست به جشنواره نیویورك راه یابد، ازدادگاه
[فـ]درال اجازه نمایش گرفت وجایزه اول جشنواره
[شـ]یکاگو را بدست آورد.

*

هنرپیشگان سینما وتآتر ، خوانندگان و
[ر]قاصان کلوبها وکاباره‌های فرانسه ازتاریخ ۱۸
[نو]امبر دست به اعتصاب زدند. سندیکای هنرمندان
[فر]انسه علت اعتصاب را تقاضای تضمین دائمی کار
وحفظ حقوق بازیگران در نمایش مجدد فیلمهای
سینمائی ذکر کرده است .

*



«آرواره‌ها» پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما
درامریکا ، در پاریس با یك میلیون وصدوسی
هزار تماشاگر، هنوز به رکورد فروش «امانوئل»
که بیش ازدومیلیون تماشاگرداشته ، دست نیافته
است ، البته ازنمایش «آرواره‌ها» بیش ازچهار
ماه نمیگذرد درحالیکه «امانوئل» دوسال روی
پرده بوده است !

«طاعون» رمـان معروف «آلبر کامـو»
توسط «میلوش فورمن» بزودی جلوی دوربین
خواهد رفت . نمایشنامه موزیکال Hair نیز از
پروژه‌های آینده این کارگردان است .

*

فیلمی درباره «ژان پل سارتر»



سیمون دوبوآر ، ژان‌پل سارتر

اخیراً درفرانسه فیلمی به‌نمایش درآمده که
«سارتر ازنظرخودش» نام دارد . دراین فیلم که
توسط **«آلکساندر آستروك»** و **«میشل کونتا»**
کارگردانی شده ، «ژان‌پل سارتر» همـراه با
همسرش «سیمون دوبووآر» وچندتن‌ازدوستانش
ظاهر میشود ونظریاتش را درباره مسائل ادبی ،
سیاسی واجتماعی ابراز میدارد. درگفتگوی زیر
که از «پرس‌بوك» فیلم‌گرفته شده است «ژان‌پل
سارتر» درباره چگونگی ساخته شدن این فیلم
سخن می‌گوید.

* * *

*** این فیلم ، یك فیلم از «سارتر» است یا فیلمی درباره «سارتر» ؟**

– فیلمی درباره «سارتر» ، من درساختن فیلم سهمی‌نداشتم واصولاً پروژه بمن تعلق نداشت. فقط آنرا به من پیشنهاد کردند، ازآن خوشم‌آمد وبعد ازبحث با کارگردانهایش شرکت درآنرا پذیرفتم . برای من جالب این بودکه وجود یك روشنفکررا توصیف کنم. که چطور فکر می‌کند، چه احساسی دارد واصولاً زندگی یك روشنفکر چگونه است . ازاینکه می‌توانستم دریك فیلم حرفهایم را بزنم احساس رضایت میکردم . من فکرهای زیادی درباره سینما داشتم که تمام آنها ، باستثنای این فیلم با ناکامی روبرو شدند. من همیشه دلم میخواست فیلم بسازم . چند سناریو نوشتم که بعضی ازآنها هم فیلم شدند. تا بالاخره این فیلم بمن پیشنهاد شد وفکرکردم می‌توانم درآن افکارم را توصیف کنم . این را باید بگویم که بین مصاحبه‌ها فاصله زیادی افتاده‌است . یعنی ازسال ۱۹۷۲ تا زمانی که فیلم تمام شده . درطول این مدت من تغییریافته‌ام . امروز من مثل سال ۱۹۷۲ فکرنمیکنم . طی چهارسال اتفاقات زیادی افتاده است . فکرمیکنم این فیلم خیلی دیر یا خیلی زود ساخته شده‌است . امروز دیگر درباره من زیاد صحبت نمیشود کسی نمیخواهد بداند که من چه فکرمی‌کنم . من مدتی‌است که مرده‌ام . نه اینکه خودم اینطور حس کنم . بلکه دیگران مرا اینطور می‌بینند ، شاید هم درواقع این وضع درحال تغییر باشد. مردم دارند به نوشته‌های من دوباره توجه نشان میدهند.

*** فکر نمی‌کنید این فیلم دوباره شما را مورد توجه قرارخواهد داد ؟**

– تصورنمی‌کنم . بعنوان یك انسان ممکن است بمن توجه کنند ولی به اندیشه‌هایم خیر . هنگام فیلمبرداری من‌ودوستانم‌دورمیزمی‌نشستیم و بطـور کلی مـی‌دانستیم کـه درباره کدام دوره اززندگی‌ام صحبت خواهیم کرد ولی‌درباره اینکه چه بایدگفت وچگونه بایدگفت ابداً فکر نکرده بودم . باین ترتیب هرچه درفیلم گفته میشود ، بطور فی‌البدیهه است . من معمولاً با دوستانم بهمین ترتیب صحبت می‌کنم . شرکت دراین‌فیلم برای من لذت‌بخش‌بود . چون باسینما بطورمستقیم درتماس بودم . ازنتیجه‌کار ناراضی نیستم . گرچه امروز خودم راکمی ازآن زمان دور حس می‌کنم .

*** چه تفاوتی است‌میان‌این‌فیلم‌وبرنامه‌هائی که قرار‌بود برای تلویزیون تهیه‌کنید ؟**

– تفاوتی بزرگ . دراین فیلم ما ، یعنی

حرفها و خبرها



نمائی ازفیلم «بلوغ» ساخته «سهراب شهید ثالث»

جایزه جشنواره «شیکاگو» برای «بلوغ» سهراب شهید ثالث

«بلوغ» سهراب شهیدثالث (که بعدازفیلم «درغربت» ساخته است) در جشنواره بین‌المللی «شیکاگو» ، ۱۹۷۶ ــ موفق به‌دریافت جایزه «هوگو نقره» ــ بعنوان یکی از آثـار برتر شرکت‌کننده درجشنواره شده است.

«سهراب شهید ثالث» اینك فیلم جدیـدخود را برای «استودیو پرووبیس و تلویزیون آلمان» با نـام «خاطرات روزانه یك عاشق» آماده نمایش کرده است.

درتصویر بالا ، نمائی ازفیلم «بلوغ» را ملاحظه می‌کنید .

خبرهای کوتاه . . .

جشنواره کان امسال از۱۲ تا ۲۶ مه برگزار شد . «روبرفاورلوبره» و «موریس بسی» به‌ترتیب درمقام‌رئیس ودبیرکل این جشنواره‌برای مدت‌نامحدودی تثبیت‌شده‌اند، بد نیست بدانیدکه «روبرفاورلوبره» هفتادودوسال‌و«موریس‌بسی» شصت‌وشش سال دارد.

*

جشنواره برلین امسال‌هم درتاریخ‌همیشگی یعنی اواخر ماه ژوئن برگزار شد. مدیر جدید این جشنواره «ولف‌دونر» علیرغم اعتراض سایر جشنواره‌ها ازجمله کان ، جشنواره برلین سال ۱۹۶۸ را درماه مارس برگزار خواهدکرد.

*

مجمع فرانسوی منتقدان فیلم جایزه امسال خودرا که «ژرژمه‌لیس» نام‌دارد به‌فیلم «سرگذشت آدل‌آش» بکارگردانی‌فرانسوا تروفو اعطاءکرد.

*

«امیلیو فرناندز» کارگردان و بازیگـر سرشناس مکزیکی بعلت آنکه مردی را با شلیك گلوله زخمی‌کرده است ، یکسال‌است‌که درزندان بسرمی‌برد. این نخستین‌بار نیست‌کـه «امیلیو فرناندز» به چنین دلیلی زندانی میشود !

*



ژان رنوار

«ژان رنوآر» کارگردان‌صاحب‌نام سینمای فرانسه بدریافت نشان لژیون دونور مفتخر شد این‌نشان‌را خانم «فرآنسواز ژیرو» وزیرفرهنگ وهنر فرانسه درپاس افتخاراتی‌که «ژان رنوآر» درطول نیم قرن فیلمسازی برای سینمای فرانسه کسب‌کـرده است ، به وی اعطاء نمود . خانم «فرآنسواز ژیرو» چهل سال‌پیش درفیلم «توهم بزرگ» ژان رنوآر منشی صحنه بود !

*

تعداد محصولات سالیانه سینمای آمریکا
...لهای اخیر مرتباً رو به سقوط است. درسال
...۱۹ درامریکا ۱۳۲ فیلم ساخته شد درحالیکه
...ل ۱۹۷٤ این رقم به ۷۳ فیلم ودرسال ۱۹۷۵
...۶۰ فیلم رسید. درسال ۱۹۷۵ بیشترین محصول
...ارنر تعلق داشت که ده فیلم تهیه کرد، بعد از
...ر کمپانی کلمبیا با نه فیلم درمرتبه بعد قرار
...فت.

*



«ویریدیانا» اثرمعروف «لوئیس بونوئل»
...انجام ازسانسور اسپانیا اجازه نمایش گرفت
...رای نخستین‌بار دراین‌کشور بنمایش درآمد.
...یش این فیلم درسال ۱۹۶۱ درجشنواره کان
...جر بیك ماجرای سیاسی گردید.

*



«امپراطوری احساس» فیلم پرسروصدائی
...توسط اداره گمرك آمریکا توقیف شده بود
...توانست به‌جشنواره نیویورك راه یابد، ازدادگاه
...رال اجازه نمایش گرفت وجایزه اول‌جشنواره
...یکاگو را بدست‌آورد.

*

هنرپیشگان سینما وتآتر، خوانندگان و
...صان کلوبها وکاباره‌های فرانسه ازتاریخ ۱۸
...امبردست به‌اعتصاب زدند. سندیکای هنرمندان
...انسه علت اعتصاب را تقاضای تضمین دائمی‌کار وحفظ حقوق بازیگران در نمایش مجددفیلمهای سینمائی ذکر کرده است.

*



«آواره‌ها» پرفروش‌ترین‌فیلم‌تاریخ‌سینما درامریکا، در پاریس با یك میلیون وصدوسی هزارتماشاگر، هنوز به رکورد فروش «امانوئل» که بیش ازدومیلیون تماشاگرداشته، دست نیافته است، البته ازنمایش «آواره‌ها» بیش ازچهار ماه نمیگذرد درحالیکه «امانوئل» دوسال روی پرده بوده است!

«طاعون» رمـان معروف «آلبر کامـو» توسط «میلوش فورمن» بزودی جلوی دوربین خواهد رفت. نمایشنامه موزیکال Hair نیز از پروژه‌های آینده این‌کارگردان است.

*

فیلمی درباره «ژان پل سارتر»



سیمون دوبوآر، ژان‌پل سارتر

اخیراً درفرانسه فیلمی به‌نمایش درآمده‌که **«سارتر ازنظرخودش»** نام دارد. دراین فیلم‌که توسط **«آلکساندر آستروك»** و **«میشل کونتا»** کارگردانی شده، «ژان‌پل سارتر» همـراه با همسرش «سیمون دوبووآر» وچندتن‌ازدوستانش ظاهر میشود ونظریاتش را درباره مسائل ادبی، سیاسی واجتماعی ابراز میدارد. درگفتگوی زیر که از «پرس‌بوك» فیلم‌گرفته شده است «ژان‌پل سارتر» درباره چگونگی ساخته‌شدن این فیلم سخن می‌گوید.

* * *

*** این فیلم، یك فیلم از «سارتر» است یا فیلمی درباره «سارتر»؟**

– فیلمی درباره «سارتر»، من درساختن فیلم سهمی‌نداشتم واصولاً پروژه‌بمن‌تعلق‌نداشت. فقط آنرا به من پیشنهادکردند، ازآن خوشم‌آمد وبعد ازبحث با کارگردانهایش شرکت درآنرا پذیرفتم. برای من جالب این بودکه وجود یك روشنفکررا توصیف‌کنم. که چطور فکر می‌کند، چه احساسی دارد واصولاً زندگی یك روشنفکر چگونه است. ازاینکه می‌توانستم دریك فیلم حرفهایم را بزنم احساس رضایت میکردم. من فکرهای زیادی درباره سینما داشتم‌که تمام آنها، باستثنای این فیلم با ناکامی روبرو شدند. من همیشه دلم میخواست فیلم بسازم. چند سناریو نوشتم‌که بعضی ازآنها هم فیلم شدند. تا بالاخره این فیلم بمن پیشنهاد شد وفکرکردم می‌توانم درآن افکارم را توصیف‌کنم. این را باید بگویم که بین مصاحبه‌ها فاصله زیادی افتاده‌است. یعنی ازسال ۱۹۷۲ تا زمانی‌که فیلم تمام شده. درطول این مدت من تغییریافته‌ام. امروز من مثل سال ۱۹۷۲ فکرنمیکنم. طی چهارسال اتفاقات زیادی افتاده است. فکرمیکنم این فیلم خیلی دیر یا خیلی زود ساخته شده‌است. امروز دیگر درباره من زیاد صحبت نمیشودکسی نمیخواهد بداندکه من چه فکرمی‌کنم. من مدتی‌است‌که مرده‌ام. نه اینکه خودم اینطور حس‌کنم. بلکه دیگران مرا اینطور می‌بینند، شاید هم درواقع این وضع درحال تغییرباشد. مردم دارند به نوشته‌های من دوباره توجه نشان میدهند.

*** فکر نمی‌کنید این فیلم دوباره شما را مورد توجه قرارخواهد داد؟**

– تصورنمی‌کنم. بعنوان یك انسان ممکن است بمن توجه‌کنند ولی به اندیشه‌هایم خیر. هنگام فیلمبرداری من‌ودوستانم‌دورمیزمی‌نشستیم و بطـور کلی مـی‌دانستیم کـه درباره کدام دوره اززندگی‌ام صحبت خواهیم‌کرد ولی‌درباره اینکه چه بایدگفت وچگونه بایدگفت ابداً فکر نکرده بودم. باین ترتیب هرچه درفیلم گفته میشود، بطور فی‌البدیهه است. من معمولاً با دوستانم بهمین ترتیب صحبت می‌کنم. شرکت دراین‌فیلم برای من لذت‌بخش‌بود. چون باسینما بطورمستقیم درتماس بودم. ازنتیجه‌کار ناراضی نیستم. گرچه امروز خودم راکمی ازآن زمان دور حس می‌کنم.

*** چه تفاوتی است‌میان‌این‌فیلم‌وبرنامه‌هائی که قراربود برای تلویزیون تهیه‌کنید؟**

– تفاوتی بزرگ. دراین فیلم ما، یعنی

سیمون دوبووآر، پیر ریکتور، فیلیپ گاول ومن مطالب سناریو را تعیین می‌کردیم . سوژه اصلی فیلم من وتحولات فکری‌ام تا سال ۱۹۷۵ بود . با اینحال این سوژه ، یك سوژه شخصی نبود . من سرگذشت خودم را بیان‌نمیکردم. بلکه تاریخ دنیا را طی هفتاد سالی‌که زندگی‌کرده‌ام، بازگو میکردم . درواقع یعنی تاریخ ازدید ذهنی یك فرانسوی . واین برای من جالب بود وفکرمیکنم برای دیگران هم جالب باشدکه با تاریخ قرن حاضر با این شکل روبرو شوند.

*** بچه‌دلیل اجازه‌نمیدهید این‌فیلم‌همانطور که در سالنهای سینما نمایش داده میشود ، در تلویزیون فرانسه هم بنمایش درآید؟**

– این امرمربوط میشود به روابط شخصی من با تلویزیون فرانسه . من تصمیم گرفته‌ام که هرگز درتلویزیون فرانسه ظاهر نشوم . چون برنامه‌هائی راکه ازمن خواسته بودند تهیه‌کنم ، کنار گذاردند ونشان‌ندادند. دولت با این‌برنامه‌ها موافق نبود – من دلیل دارم – درحالیکه ازمن خواسته بودند حرفهایم را آزادانه بزنم وتأکید کرده بودندکه درتشکیلات جدید امکان اجرای چنین طرحی وجود دارد . زمانی‌که مانع پخش برنامه‌هایم شدند ، فهمیدم تلویزیون آزاد نیست وتصمیم گرفتم دیگر درآن ظاهـر نشوم . اگر برنامه‌های تلویزیونی من پخش میشد ، اجازه میدادم این‌فیلم نیزدرتلویزیون نمایش داده شود. چون میتوانست نوعی مکمل برای آن برنامه‌ها باشد. ولی زمانی‌که من حرفی برای‌گفتن داشتم ودرشرایطی بودکه میتوانستم حرفم را بخوبی بیان‌کنم تلویزیون مانع من شد. بهمین جهت تا زمانی‌که تلویزیون روش‌خودرا تغییر ندهد باآن همکاری نخواهم کرد .

از دست رفته‌ها...

● دالتون ترومبو



«دالتون ترومبو» (سناریست وکارگردان متولد ۱۹۰۶) کارسناریونویسی را ازسال ۱۹۳۶ با فیلم «گروه جاده» که فیلم‌بی‌اهمیتی‌بود شروع کرد. بعد ازسال ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۱ برای‌کمپانی آر. ك. او. چند سناریو نوشت درطول جنگ بهترین سناریوهایش را برای مترو نوشت‌که مشهورترین آنها «سی ثانیه برفراز توکیو» بکارگردانی«مروین لەروی»درسال۱۹۴۴ است.

بعد ازجنگ نام «دالتون ترومبو» بعلت شرکت درحزب‌کمونیست آمریکا ، درلیست سیاه قرار میگیرد وبعد ازمحکومیت سناریوهائی با اسامی مستعارمی‌نویسدکه یکی‌ازآنها بنام«کودك قهرمان» با نام مستعار «رابرت ریچ» درسال ۱۹۵۷ اسکار بهترین سناریو را بدست می‌آورد!

بعد ازآن دوسناریوی دیگر بنام«کابوی» (دلمردیوز ۱۹۵۸) و «آخرین قطارگان‌هیل» (جان‌استرجس ۱۹۵۹) با اسامی مستعارمی‌نویسد تا سرانجام درسال ۱۹۶۰ کرك داگلاس نوشتن سناریوی «اسپارتاکوس» را باو محول می‌کند ونام واقعی وی را درعناوین فیلم ذکر می‌کند. ازاین تاریخ دوره تازه‌ای درزندگی ترومبو شروع میشود وطی سالهای ۱۹۶۰ سناریوی چند فیلم مهم را برشته تحریر درمی‌آوردکه ازمیان آنهامی‌توان«اکسدوس» (اتوپرمینجر– ۱۹۶۰) «آخرین غروب» (رابرت آلدریچ – ۱۹۶۱) و «شجاعان تنها هستند» (دیوید میلر– ۱۹۶۲) را نام برد. چند سناریو نیز با همکاری دیگران می‌نویسدکه مهمترین آنها مرغ دریائی– هاوائی وسوارکاران است .

درسال ۱۹۷۱ بعد ازسالها تلاش ناامیدانه سرانجام رمان معروف خودرا بنام «جانی تفنگش را برداشت» جلوی دوربین می‌برد. این فیلم بعنوان نخستین‌کار ترومبو درمقام کارگردان مـورد تحسین و تأیید منتقدان قرار می‌گیرد ، بااینحال وی هرگز این تجربه راتکرارنمی‌کند.

سناریوی «پاپیون» (فرانکلین شافنر – ۱۹۷۳) یکی ازآخرین‌کارهای دالتون ترومبو است .

● تدمك کورد

متولد سال ۱۹۰۲ – مدیـر فیلمبرداری امریکائی – عمده شهرتش را درسالهای ۱۹۵۰ با فیلم‌های‌کمپانی برادران وارنر به‌کارگردانی «مایکل‌کورتیز» بدست آورد .

آثار مهم «تدمك‌کورد» اینهاست. گنجهای سیرامادره (جان هوستون)، شرق بهشت (الیا – کازان)، جانی بلیندا (ژان نگلسکو) . . . .









به‌ترتیب از بالا بپائین :
– خشونت وشهوت – سرایدار – عصرجدید – گاه وبیگاه کنیزك

نگاهی به سینما در ایران در سال ۲۵۳۵

یلم‌های ایرانی

فیلم‌های بهترایرانی سال ۳۵ (بدون بحث
باره کیفیت آنها) عبارتند از : «**سرایدار**»
خسرو هریتاش) ، «**غزل**» (مسعود کیمیائی) ،
رهنه تا ظهر با سرعت» (خسروهریتاش) و
شام آخر» (شهیار قنبری) .

یلم‌های خارجی

فیلم‌های قابل توجه خارجی که درمدت
کسال گذشته در سینماها به نمایش درآمدند
بدون ترتیب ، از لحاظ ارزش) عبارتند از :
سرزمین محکوم (رالف نلسون) **خشونت**
شهوت (لوکینوویسکونتی) **مردی که میخواست**
لطان باشد (جان هوستن) **قدرتمند** (دیك
یچاردز) **بازگشت پلنگ صورتی** (بلیك ادواردز)
تندور (سیدنی پولاك) **عشق و مرگ** (وودی آلن)
تش ساز (لوئی مال) **نگهبان شب** (لیلیانا کاوانی)
ولربال (نورمن جوئیسون) **تفنگ کهنه** (روبر
ریکو) **راننده تاکسی** (مارتین اسکورسیس)
وستان من (پیتروجرمی ـ ماریو مونیچلی)
آخرین خداحافظی (رابرت آلتمن) **گناهکاران**
یگناه (کلود شابرول) **وبعد... یاکوزا** (سیدنی
ولاك) **اصلاح ناپذیر** (فیلیپ دوبروکا) **تکخال در**
آستین (ایوان پاسر) **زفاف خونین** (کلود
ابرول) **بازی با آتش** (ژاك درای) **آسمان خراش**
جهنمی (جان گیلرمن) **جنگ بین زنها و مردها**
ملویل شاولسون) **عشق نیمه شب** (مارچلو
وندانو) **پات گارت وبیلی کوچیکه** (داغونت
یکنم بیلی ـ سام پکین پا) و «**مردی که دوبار**
زندگی کرد» (جی لی تامسون) .

درسال ۳۵ بازار نمایش فیلم های با ارزش
کراری داغ تراز فیلم‌های «اولین مرتبه» بود
که از میان موفقترین آنها بایستی از این فیلم‌ها
م برد :

عصرجدید (چارلی چاپلین) **پول را بردار**
فرار کن (وودی آلن) **کودك قهرمان** (ایروینگ
یچل) **پرده پاره** (آلفرد هیچکاك) **میخواهم**
زنده بمانم (رابرت وایز) **بزرگمرد کوچك**
آرتور پن) **داستان وست ساید** (رابرت وایز)
جات یافتگان (جان بورمن) **خواب آلود**
وودی آلن) **پدرخوانده** (فرانسیس فورد
کاپولا) **ایرما خوشگله** (بیلی وایلدر) **حادثه‌**
جویان (آلن کاواليه) **از عشق مردن** (آندره
یات) **شکار درشهر** (دان سیگل) **بوی خوش**
زن (دینو ریزی) **تنها بازی درشهر** (جورج
استیونس) **کلکسیونر** (ویلیام وایلر) **بانوی**
زیبای من (جورج کیوکر) **افترا** (آندره کایات)
ریوبراوو (هوارد هاکز) **ژاندارك** (ویکتور
فلمینگ) **برفهای خونین** (سایه‌های سپید :
نیکلاس ری) **برهنه می‌بینم** (دینوریزی) **انسان**
وحیوان (برت هانسترا) **مردی که ازباران آمد**
(رنه کلمان) **اسپارتاکوس** (استانلی کوبریك)
ژنرال پاتن (فرانکلین شافنر) و ....

درسالی که گذشت ، خیل فیلم‌های
بی‌ارزش ، بازارسینما را به تصرف خود درآورد،
و با آن که افزایش بلیط سینماها این توقع را
در تماشاگران بوجود آورد که سینماها مبادرت
به نمایش فیلم‌های بهتری بکنند ، مع‌الوصف
امید آنها کاملاً بدل به یأس گردید !

آرشیو فیلم ایران

آرشیو فیلم ایران درسالی که گذشت
فعالیت درخشانی داشت وموفق به نمایش فیلمهائی
از سینمای کشورهای اروپای شرقی «لهستان،
بلغارستان ، مجارستان ، رومانی ، یوگسلاوی»
وسینمای آلمان وژاپن گردید .

اولین فیلمی که آرشیو فیلم ایران نمایش
داد «**طوفان**» محصول شوروی بود . مرور بر
فیلم‌های سینمای لهستان با فیلم «**شکار مگس**»
(آندره وایدا) آغاز شد و با این فیلم‌ها ادامه
یافت : **سرزمین موعود ـ خاکستر و الماس**
(در دوجلسه) و **تعادل** (کریستف زانوسی) .

در فاصله نمایش فیلم‌های لهستانی ،
شاهکارهای فیلم‌های کوتاه جهانی شامل فیلم‌های
کوتاه داستانی ، مستند و نقاشی متحرك (شامل
دوقسمت) با مساعدت جشنواره فیلم اوبرهاوزن
به نمایش درآمد .

پس ازآن نمایش فیلم‌های برگزیده سینمای
بلغارستان بدین ترتیب آغاز شد :

مأمور وشب (رانگل والچانوف) **دزدهلو**
(ولورادوف) **جوجه‌تیغی‌ها بدون تیغ بدنیا**
می‌آیند (دیمیتر پتروف) **محبت** (لودمیل
استایکوف) **دهاتی سوار بر دوچرخه** (لودمیل
کیرکوف) .

آنگاه نمایش فیلم‌هائی از سینمای مجارستان
آغاز شد : **فیلم عشق** (ایشتوان ژابو) منظره‌ی
بیجان (ایشتوان گال) **سفرپاداش** «**تعطیلات در**
انگلستان» (ایشتوان داردای) **ریزش برف**
(فرانس کوزا) **الکترا** (میکلوش یانچو) .

نمایش آثار برگزیده سینمای رومانی از
نیمه دوم سال آغاز شد واین فیلم‌ها بترتیب در
آرشیو فیلم ایران به نمایش درآمد : **عروسی**
سنگ (میرسه آوروویو) **تبرکوچك** (میرسه
آمورشان) **ستون** (میرسه آدوراگان)
کمدی عجائب (یان پوپسکوگوپو) **فلیکس**
واتیلیا (یولیان میو) . در فاصله نمایش
این آثار ، طی یك جلسه آثار «**ژرژ مه‌لیس**»
فیلمساز سینمای صامت فرانسه ازسال ۱۸۹۵ تا
۱۹۱۰ نیز نمایش داده شد .

هفت فیلم از آثار فیلمسازان جدیدسینمای
آلمان که قبلاً بعضی ازآنها را انستیتو گوته
نمایش‌داده بود ، بعداز اتمام آثار سینمای‌رومانی
درآرشیو فیلم ایران باین ترتیب به نمایش
درآمد :

بازیگران زیرگنبد سیرك ، **بلاتکلیف**
(آلکساندرکلوگه) **مرگ ماریا مالیبران** (ورنر
شروتر) **حرکت غلط** (ویم وندرس) **خلسه‌ی**
بزرگ‌اشتاینر (ورنرهرتزوگ) **کارگاه گداریك**
کنیزك (آلکساندر کلوگه) **نشانه‌ی زندگی**
(ورنر هرتزوگ) و **بیرحم‌شدن فرانتس بلوم**
(راینهارد هائوف) .

نمایش فیلم‌های یوگسلاوی نیز قسمت
دیگری از فعالیت‌های آرشیو فیلم ایران درسال
۳۵ بوده است :

هنگامی که شیرها می‌آیند (یوشکوکلو
بوچار) **سوت پسکا** (دلیچ) ، **ما جادو شدیم**
ایرینا (آنگلوسکی) **درویش و مرگ** (ولی
میروویچ) **گرگ تنها** (گلوسویچ) **والتر از**
سرایوو دفاع می‌کند (خیرالدین کرواوچ) .

آخرین‌فصل فعالیت‌های آرشیو فیلم‌ایران
به آثار سینمای ژاپن اختصاص داشت . دراین
قسمت فیلم‌هائی از کوروساوا ، اوزو ، ناروسه
ویاماموتو نمایش داده شد . فیلم‌ها عبارتند از :

فصلی در جنون (کینوگاسا) **من به دنیا**
آمدم ، اما (یاسوجیرواوزو) **اسب** (یاماموتو)
افسانه‌ی جودو ـ زیستن ـ هفت سامورائی
(آکیراکوروساوا) **دختر بد** (ناروسه) **داستان**
توکیو (اوزو) **وضعیت انسانی** (درسه قسمت
ساخته کوبایاشی) **هاراکیری** (کوبایاشی)
زن حشره (یاماموتو) و«**نخستین عشق جهنمی**»
(هانی) .

فیلم درتلویزیون

تلویزیون ملی ایران در ۶ ماهه اول سال

از دو کانال نمایش داد ، اما با رنگی شدن کانال تعداد بیشماری فیلم ارزنده و قابل توجه خارجی دوم از نیمه دوم سال ، تعداد آثار قابل اعتنای خارجی کاهش یافت . ضمناً برای اولین بار تلویزیون اقدام به نمایش چهار فیلم سینمائی ایرانی کرد. فیلم‌ها اینها هستند : **مغولها** (پرویز کیمیاوی) **«عروس فرنگی»** (وحدت) **دیروز امروز فردا** (عباس شباویز) ، **«پرستوها به لانه برمی‌گردند»** (مجید محسنی) و **«بوف کور»** (کیومرث درم‌بخش) . وحالا به ذکر تعدادی از آثار نمایش داده شده در تلویزیون طی سال ۳۵ می‌پردازیم :

سه‌نفر روی نیمکت ــ دهن‌گشاد (جری لوئیس) زنده‌باد زاپاتا (الیاکازان) برفهای کلیمانجارو ــ آسمان‌هفتم ــ قوسیاه ــ خورشید همچنان میدرخشد ــ چادهانا (هنری کینگ) بن‌بست ــ ۵ انگشت (جوزف مانکیه‌ویتس) جیب‌بر خیابان جنوب (ساموئل فولر) فقط فرشته‌ها بال دارند ــ دختر محبوب من ــ قرن بیستم (هوارد هاکز) نیاگارا ــ بسوی غرب برو مرد جوان ــ رز سیاه ــ شماره ۱۳ کوچه مادلین ــ بوسه مرگ (هنری هاتاوی) در خم رودخانه (آنتونی مان) گوشه‌گیران آلتونا (ویتوریو دسیکا) دکتر استرنج‌لاو (استانلی کوبریك) نسل کمیاب (آندرو مك لاگلن) از طرف من آنهارا ببوس (استانلی دانن) رودخانه بدون بازگشت (اتو پرمینجر) جاده تنباکو ــ تمام شهر حرف میزنند ــ صف طویل خاکستری (جان فورد) طعم عسل ــ حریم (تونی ریچاردسون) با کریسمس شروع شد ــ آقای هابز به تعطیلات میرود ــ بگیرش ، مال منه ــ دزیره (هنری کاستر) اسب کهر را بنگر (فرد زینه‌من) سرگرد و دختر ــ ۵ قبر تاقاهره (بیلی وایلدر) خانه تقسیم شده ــ مشاورحقوقی (ویلیام وایلر) مرد میانی (سرکارول رید) پرندگان ــ خرابکار ــ مارنی (آلفرد هیچکاك) با بیژاما شروع شد (ارنست لوبیچ) گیلداــ گامبینی بزرگ (چارلز ویدور) داستان دکتر واسل ــ چهارانسان وحشت‌زده (سیسیل ب دومیل) ساس کاچوان (رائول والش) کوچکترین نمایش روی زمین (بازیل دیردن) بهشت کاپیتان (آنتونی کیمنز) بافالوبیل (ویلیام ولمن) خاطرات آن فرانك ــ شایعه (جورج استیونس) یك فاجعه آمریکائی (یوزف فون اشترنبرگ) پسر طلائی ــ امشب دوستم بدار ــ ستایش ــ خیابانهای شهر (روبن‌ماموليان) خدا میداند آقای الیسون (جان هوستن) اتفاق (الیوت سیلورستاین) مون‌فلینت (فریتز لانگ) برای که زنگها بصدا درمیآید (سام وود) جدال درآفتاب (کینگ ویدور) راه بروندو (چارلز والترز) زندگی در طبقه بالا (تدکاچف) مرثیه برای یك سنگین‌وزن (رالف نلسون) برگهای پائیزی (رابرت آلدریچ) پایان یك‌عمر (ریچارد کوئین) ازهمه‌جا رانده (نیکلاس ری) همسایه خوب سام (دیوید سویفت) سه مرد شجاع (فیلیپ دان) آخرین بازماندگان کومانچی (آندره دوتات) سالهای گمشده (مروین له‌روی) نه‌ساعت به راما (مارك رابسون) اتاقی به شکل ال (برایان فوربس) ملك‌گینتی بزرگ (پرستون استورجس) نوعی ازدواج (جورج کیوکر) بیگانه‌ای هم شکل من (لاری پیرس) اجتماع عقابها (دلبرت مان) دستکش‌های طلائی (ادوارد دیمیتریك) دسته‌گریسام (رابرت آلدریچ) شیفته قمار (جورج مارشال) شکافی درآئینه (ریچارد فلیشر) ژنرال ، سحرگاهان مرد (لوئیس مایلستون) بچه سیمارون (باد بوتیچر) متهم (ویلیام دیترله) قلمروکومانچی‌ها ، طلوع در ساکارو ــ بارت سیاهپوش (جورج‌شرمن) شمشیر طلایی (ناتان جوران) .... روزی‌که‌کره زمین از حرکت باز می‌ایستد (رابرت وایز) عروس چکمه‌پوش ، فردا دیر است (ایروینگ میچل) بخوان همیشه بخوان (سیدنی وینفیلد) .

انجمن فرهنگی ایران وآمریکا

انجمن ایران‌وآمریکا به مناسبت دویستمین سالگرد استقلال آمریکا مبادرت به نمایش ۶ فیلم از جمله **لافایت** (ژان درویل) **ماجراهای تام سایر** (نورمن تاروك) **جدال در آفتاب** (کینگ ویدور) **آخرین هورا** (جان فورد) کرد . این انجمن در ۶ ماهه اول سال در مورد سینما فعالیت درخشانی نداشت . از نیمه دوم سال این انجمن برنامه‌ای تحت عنوان «مروری برفیلم‌های کمدی موزیکال آمریکائی» ترتیب داد . دراین «مرور» فیلم‌های زیر به نمایش درآمد :

چراغ‌های‌جلوصحنه ــ خیابان‌چهل‌ودوم ــ جویندگان طلای ۱۹۳۳ ــ بانوان درکالنیته ــ جویندگان طلای ۱۹۳۷ که همه ساخته «بازبی برکلی» هستند .

سانی (ویلیام سیتر) **ملکه عشق** (ویلیام دیترله) **گردش شبانه** (فرانك بوزراج) **آدلین شیرین** (مروین له‌روی) **دنیای عالی** (لوید بیکن) **آوازه‌خوان** (ویلیام کیگ‌لی) **کین ومابل** (لوید بیکن) **ابلهان شایعه ساز** (مروین له‌روی) **آماده رقص** (ری این رایت) .

نمایش فیلم‌های **«کیومرث درم‌بخش»** بخش دیگری ازفعالیت‌های سینمائی انجمن درآخرسال بود. از «درم بخش» این فیلم‌ها نمایش داده شد : جرس ــ لرستان ــ مهاجرت ــ آخرین روزهای زندگی هدایت و بوف کور .

انستیتو گوته

انستیتو گوته از مراکزی بود که عمده‌ای در سال ۳۵ در زمینه نمایش آثار اعتنای سینمای جوان آلمان و نیز آثار این کشور داشت . فیلم‌هائی که دراین ا به نمایش درآمد عبارتند از :

نبرد برلین (مستند) فاوست (گوستاف گروندگنس) فاوست (مورنائو) ووجك (ر نولته ــ فیلمی از تلویزیون آلمان) میه تابستان (پیتر اشتاین) ــ وهفته سینمای آلمان شامل فیلم‌های زیر : هشدار درمقابل روسپی مقدس ــ سرباز آمریکائی ــ روح را میخورد (راینر ورنر فاسبیندر) هوفر (پیتر لیلیان تال) لینا براکه (ب سینکل) راه میانی مرگ‌آوراست (آلکس کلوگه ــ با همکاری ادگار رایتس) برای خوردن‌کارد وچنگال لازم‌است (مسعودرجا

و دیگر فیلم‌هائی که دراین انستیتو تخت جمشید درماه اسفند نمایش داده ش خداحافظی از دیروز ــ هنرپیشگان زیر سیرك ، بلاتکلیف ــ کار اتفاقی یك (آلکساندر کلوگه) سایه‌ی‌شب (نیکلاس‌شیلینگ) نشانه‌های زندگی (ورنر هرتزوگ) تا (فردریش ویلهلم مورنائو) تاتان عاقل و (فرانس پترویرت) حرکت غلط (ویم وندر لنس (گئورگ مورزه) ...

انجمن فرهنگی ایران وفرانسه

انجمن فرهنگی ایران وفرانسه در سال در زمینه نمایش آثار برگزیده وجالب سینمای فرانسه فعالیت بسیار درخشانی داشت

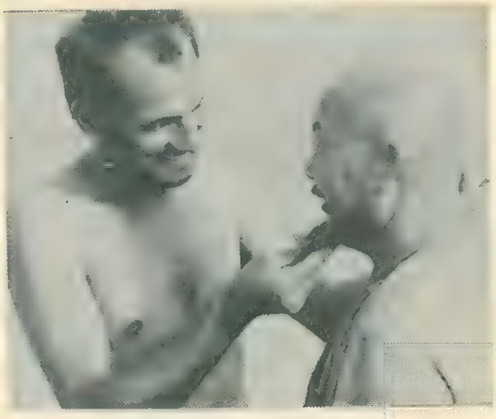
از **«ژان پیر ملویل»** فیلم‌های «لئو مورن کشیش ــ خاموشی دریا ــ ارتش سای و دایره سرخ» را مجدداً نمایش داد . از «**برسون**» فیلم‌های «فرشتگان گناه» و «موش را به نمایش درآورد . از «نادین ترن تینیا دوفیلم «آگاهی ، ممنوع !» و «دزد جنایات از «یانیك بلون» فیلم کسی در جائی ــ «پییر گریمبلا» اسکناس‌های ده هزار دلاری سرخرها ــ از **«ژان پی‌یر بلان»** فیلم پیردختر از **«دنیس دولاپاتیه»** فیلم تاکسی برای طبرق از **«خوزه جیووانی»** فیلم آخرین اقامتگاه از **«کلودشابرول»** فیلم‌های سرژ زیبا ــ چرخ مضاعف ــ غزال‌ها ــ زن‌بی‌وفا» از **«اریك‌روم** فیلم «برج اسد» ــ از **«مارسل کارنه»** فیلم‌ها «سه اطاق در مانهاتان» و «روز می‌د از **«کلودسوته»** دو فیلم «شگفتی‌های زندگی «ونسان، فرانسوا، پل‌ودیگران ــ از **«ژان‌رنوا** فیلم‌های النا ومردان ــ بودو ، نجات یافته آب ــ تونی ــ نهار روی چمن ــ کان

نسوی ــ حیوان درون انسان .
از «**فیلیپ لابرو**» فیلم‌وارث ــ از «**ژرژ نتر**» فیلم قلبهــای یخ زده ــ از «**کوستا گاوراس**» فیلم معروف « Z » که نمایش آن بارها تکرارشد ــ از«**پیرگرانیه دوفر**» فیلم قطار» ــ از «**کلود اوتان لارا**» فیلم عبور از پاریس ــ از «**آلبرلاموریس**» فیلم «باد صبا ، عاشقان» ــ از **ژان گره میون**» فیلم‌های موزه عشق» و «یدک‌کش‌ها» درستایش از ژان‌گابن» وفیلمی از «ژرژ لاکومب» باشرکت ژان‌گابن .

سینمای آزاد

کلوب سینمائی آزاد در سال ۳۵ درزمینه فیلم‌های کوتاه و بلند از سینماگران ایرانی این فیلم‌هارا نمایش داد :
رگبار (بهرام بیضائی) بیتا (هژیرداریوش) بهار پشت پنجره (شهریار پارسی‌پور) سیمرغ (ابراهیم وحیدزاده) خواستگار (علی حاتمی) سیاوش درتخت‌جمشید (مرحوم فریدون‌رهنما) فانوس‌خیال (بهرام ری‌پور) بوف‌کور (کیومرث درم‌بخش ــ دردوسانس) لباسی برای عروسی (عباس کیارستمی) پرچین (ارسلان ساسانی) وفیلم‌های سیاهی لشکر ، محمد ، رحیم ، جمعه وغریبه ازسینمای هشت وفیلم‌های ۱٦ میلیمتری: پسر اسب (ابراهیم مختاری) چهارضلعی (فرامرز اوتان) ماشین بزرگ شکلات سازی (نصرالله شیبانی) .
در زمینه فیلم‌های خارجی می‌توان ابتدا ازبرگزاری برنامه مرور بر آثار«روبربرسون» نام برد . دراین برنامــه فیلم‌های «فرشتگان جهنم ــ جیب‌بر ــ لانسلودولاك ــ بالتازار وموشت» به نمایش درآمد . (این فیلم‌ها از ۲۱ تا ۲۳ فروردین ماه مجدداً در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به نمایش درآمد) .
دیگرفیلمهای خارجی‌که درکلوب‌سینمائی سینمای آزاد نمایش داده‌شده عبارتند از: کنتس پابرهنه (جوزف مانکیه ویتس) آپارتمان(بیلی وایلدر) کی لارگو (جان هوستن) قطار سه و ده دقیقه (دلمردیوز) وقتی برای عشق ، وقتی برای مرگ (داگلاس سیرك) جدال در بعداز ظهر(سام پکین‌پا) طلاق به‌سبك ایتالیائی(پیترو جرمی) پیشخدمت (جوزف لوزی) سرجوخه گریزپا (ژان رنوار) ماجرای نیمروز (فــرد زینه‌من) افی‌بریست (راینر ورنرفاسبیندر) .
ضمناً سینمای آزاد جشنواره‌ای نیز از ۲۳ تا ۲۵ تیرماه در تالار شیروخورشید خرم‌آباد برگزار کرد و هشتمین جشنواره سینمای آزاد نیز از ۱۵ تا ۲۱ مهرماه در سینما سینه‌موند با همکاری سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران برگزار شد .



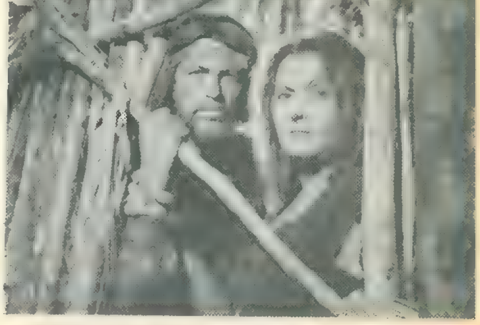





شرح تصاویر :
سمت راست از بالا بپائین :
میهمانان تابستان ــ الکترا ــ هزارویکشب ــ مغولها ــ ونسان ، پل ، فرانسوا ودیگران
سمت چپ از بالا بپائین :
زیستن ــ لئون مورن‌کشیش ــ برفهای کلیمانجارو ــ بوف‌کور . . .







از بالا بپائین :
هفت خوشگل ـ شیوه مکزیکی ـ باغ ایزابل

جشنواره‌ها

جشنواره بین‌المللی فیلم زنان از ۱۵ تا ۲٤ اردی‌بهشت درسینما دیاموند برگزار و در آن ۱۸ فیلم بلند و ۲۹ فیلم کوتاه به نمایش درآمد . از ایران فقط دو فیلم نقاشی متحرك «رنگین‌کمان» و «مداد بنفش» از «نفیسه ریاحی» نمایش داده شد !

برگزیده فیلم‌های این جشنواره عبارت بودند از : هفت خوشگل (لینا ورتمولر) زنی تحت تأثیر (جان کاساویتس) آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند (مارتین اسکورسیس) خانه عروسك (جوزف لوزی) دو دختر (ساتیا جیت رای) تعطیلات کوتاه (ویتوریو دسیکا) . ضمناً قرار بود دو فیلم «کلئو از ۵ تا ۷» و«آدم خواران» ساخته‌های «آنیس واردا» و ««لیلیانا کاوانی» نیز دراین جشنواره به نمایش درآید که در آخرین لحظه حذف شد و بجای آنها فیلم‌های «آن زن آن مرد» و «تصویری نه چندان زیبا» نمایش داده شد .

هفته سینمای مکزیك از۱۷ تا۲۳خردادماه به‌همت جشنواره جهانی فیلم تهران وبا همکاری سازمان صادرات فیلم مکزیك درسینما سینه‌موند برگزار و طی آن هفت فیلم کوتاه و هفت‌فیلم بلند از سینمای جدید مکزیك نمایش داده شد . فیلم‌های بلند عبارتند از :

قصرخلوص (آرتورو ریپستاین) **فرشتگان وملائك** (رافائل کورکیدی) **قصری درجنوب** (سرجوالوویچ) **باغ ایزابل** (فیلیپ‌گازالس) **شیوه مکزیکی** (لوئیس الکوریزا) **بازرس کل** (آلفونس آرائو) و **دن‌کیشوت دوباره می‌تازد** (روبرتو گاوالدونی) . ازاین هفته فیلم استقبال زیادی به عمل آمد .

جشنواره **توس** از ۱٤ تا ۱۸ تیرماه در مشهد برگزار شد ودر زمینه سینما فیلم‌های سیمرغ (ابراهیم وحیدزاده) صومعه خالی آن روزها (سهراب اخوان) افسانه‌ی رستم ـ رستم وسهراب‌وکاوه‌آهنگر (بوریس کیمیاگرف) فیلمساز روسی به نمایش درآمد .

چهارمین جشنواره فیلمسازان جوان منطقه آسیا در دوقسمت مسابقه و جنبی از۲۰ تا ۲۷ مرداد ماه در سینما آریانا شیراز برگزار و ۵۰ فیلم از۲۱ کشور در آن نمایش داده شد. دهمین جشن هنر ایران از ۲۸ مرداد تا ۱۱ شهریورماه درشیراز برگزار شد . کرونمایه سینمای دهمین «جشن هنر» شیراز : نگاهی به شرق بودکه بیشتر گرایش وطرز تلقی‌سینماگران شرق و غرب را از شرق به نمایش گذاشته بود . برگزیده فیلم‌هائی که دراین دوره به نمایش درآمد عبارتند از :

هزارویکشب (پازولینی) رنگ انار (سرژ پاراجانف) الهه (ساتیا جیت رای) پیروسمانی (جورج‌شنگلایا) آوازهند (مارگریت دوراس) فرعون (یرژی کاوالریچ) مومیائی (شادی عبدالسلام) پسر ایران از مادرش بی‌خبر است (مرحوم فریون رهنما) چشمه (آربی آوانسیان) باغ سنگی (پرویز کیمیاوی) قایم باشك شبانی (شوجی ترایاما) .

سیزدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های آموزشی از ۲ مهر تا ٦ آبان ماه در تالارفرهنگ برگزار شد . از تاریخ ۹ تا ۱٦ آبان‌ماه نیز یازدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های‌کودکان ونوجوانان در چهاربرنامه در ٤ سینما شامل نقاشی متحرك لهستان ـ مسابقه ـ سنت رقص وموسیقی ملل ومرور بر فیلم‌های نورمن‌ویزدوم کمدین انگلیسی برگزار شد . علاوه برآن برنامه‌های مخصوص کودکان نیز در ۹ سینما در نقاط مختلف شهر وطی ۵ سانس درهرروز از ۱۲ تا ۱٦ آبان‌ماه برگزارگردید و دراین برنامه فیلم‌هائی‌که برگزیده فیلم‌های ۱۰ گذشته بودند و دوبله شده یا به زبان فار بودند ، به نمایش گذاشته شد .

پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران از آبان الی ۱٤ آذرماه در ده برنامه برگزا که اخبار مشروح آنرا در شماره قبل «سینما خوانده‌اید .

سینمای ایران

در سال ۳۵ ، مجموعاً ۵۷ فیلم ایرا برای اولین‌بار در تهران به نمایش درآمد اسامی فیلمها ازاین قرار است :

شادی‌های زندگی (نظام فاطمی) **ق بزرگ** (محمدعلی فردین) **ماه عسل** (فرید گله) **نقص فنی** (نصرالله وحدت) **غیر** (مهدی رئیس فیروز) **بی‌نشان** (ایرج قادر **سرایدار** (خسرو هریتاش) **پاداش یك م** (قدرت‌الله بزرگی) **عنتر ومنتر** (امیر شرواز **دلتك** (قدرت‌الله احسانی) **اضطراب** (سامو خاچیکیان) **مردی درآتش** (نادر قانع) **ش شراب** (فتح‌الله منوچهری) **حرفه‌ای** (قدرت بزرگی) **جایزه خوشبختی** (ناصر محمدی **سیاه‌بخت** (عباس کسائی) **باهم ولی تنها** (تور رحیم‌زاده) **قادر** (رضا صفائی) **پسر** (خسروپرویزی) **چلچراغ** (خسروپرویزی **شام آخر** (شهیاد قنبری) **والده آقامصط** (ناصرمحمدی) **غزل** (مسعود کیمیائی) **جاد ورقاصه** (رضا صفائی) **تنهائی** (اسماعیل‌پورسعید **پاك باخته** (رضا میرلوحی) **گل خشخا** (داریوش کوشان) **غروروتعصب** (عباس کسائی **مادرجونم عاشق شده** (اکبر صادقی) **رابط جوانی** (سیاوش شاکری) **برهنه تاظهر باسرع** (خسرو هریتاش) **پیشکسوت** (محمدرضا فاضلی **بیدار درشهر** (ایرج قادری) **بت** (ایرج قادری **بت‌شکن** (شاپور قریب) **شوهرجونم عاشق شد** (نصرالله وحدت) **ستیز** (عزیزالله بهادری **جدال** (عزیزالله بهادری) **اگ برگی نریزد** (م . صالحی) **بیگناه** (مرتض عقیلی) **بابا گلی به جمالت** (امیرشروان) **ت حامی** (فریدون ژورك) **میهمان** (کامرا قدکچیان) **قاصدك** (م . صفار) **راز** (نظا فاطمی) **کلك نزن خوشگله** (سعید مطلبی **هیولا** (سیامك یاسمی) **علفهای هرزه** (محمد دلجو ـ امیرمجاهد) **آتش جنوب** (آلن‌برونت **سه نفر روی خط** (عبدالله غیابی) **پشمالو** (مهدی فخیم‌زاده) **رامشگر** (رضا صفائی) **نازنین** (علیرضا داودنژاد) **میراث** (عبدالله غیابی **سینه‌چاك** (ایرج قادری) **شیر خفته** (محمو کوشان) **ولینعمت** (عزیز رفیعی) .

دوفیلم«سه رفیق» و«راننده سربلند» بعنوا محصول مشترك ایران وترکیه به نمایش درآمد

جمشید ارمیا


فیلم پرویز صیاد
بازیگران به ترتیب الفبا
قدرت‌الله انتظامی
میر احمد امیروانلو
خیرالله تفرشی آزاد
مستانه جزایری
شهرزاد چینگ نو
ذبیح ذبیح پور
علی زاهدی
بهمن زرین پور
اسمعیل شیرازی
سیامك شیرزاد
جهانگیر صمیمی‌فرد
پرویز صیاد
محمد گودرزی
علی‌اکبر مهدوی‌فر
مالز آ می‌نو
محمد ورشوچی
عبدالعلی همایون
رضا هوشمند
فرخ‌لقا هوشمند
مدیر فیلمبرداری
علیرضا زرین دست
موسیقی متن
مجتبی میرزاده
تولید
گروه آزاد فیلم
پخش
پانوراما





6



7



8

سول باس

نوشته : ادراسر

ترجمه : حسن زاهدی

شرح تصاویر :
شماره یك تا یازده : طرح‌های «سول‌باس» برای پوستر فیلم
شماره دوازده : آرم کمپانی وارنر
شماره سیزده : صحنه‌ای از فصل نهائی فیلم «داستان وست‌ساید»
شماره چهارده : «سول‌باس» این صحنه از فیلم «روح» به‌کارگردانی «آلفرد هیچکاك» را طرح‌کرد
شماره‌پانزدهم : «مرحله چهارم» فیلم‌بلند به‌کارگردانی «سول‌باس»
شماره شانزدهم : صحنه‌ای از فصل تیتراژ فیلم «سمت وحشی خیابان راه برو»

نخستین جشنواره فیلم نقاشی متحـرك استرالیا از یکم تا دهم سپتامبر در شهر ملبورن برگزار گردید . دراین جشنواره که به همت سازمان فیلیپ موریس ترتیب یافت و جوایـز نقدی بالغ بر پنج هزار دلار بود ، ازهمه نقاط جهان فیلم شرکت داشت . جایزه بزرگ را فیلم روسی «ماهیخوار ولك‌لك» برد وجوایز اول ودوم را به ترتیب فیلم‌های «جغدی کـه با غاز عروسی کرد «ازکانادا» و «بزرگ» (Great) از استرالیا . دراین نخستین دوره از این جشنواره که درسال‌های آینده بطور منظم برپا خواهد شد ، «فیلیپ موریس» از «سول باس» طراح وسازنده فیلم‌نقاشی‌متحرك‌آمریکائی دعوت کرد تا در کنار سازندگان محلی فیلم نقاشی متحرك به قضاوت درباره فیلم‌ها بنشیند . در ملبورن ادراسر موفق گردید گفتگوئی بـا «سول باس» داشته باشد .

***

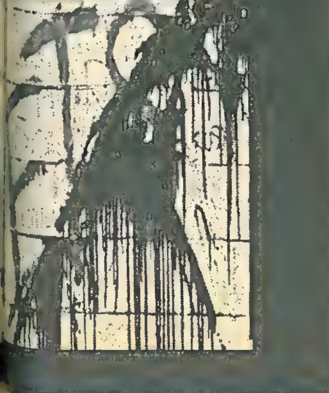
«سول باس» کارش را بعنوان یـك گرافیست در اوایل دهه پنجاه در نیویورك‌آغاز کرد ، ولی بزودی به ساحل غرب رفت جائـی که یك دوره همکاری طولانی و پرنوسان بـا «اتوپرمینجر» در انتظارش بود . «پرمینجر» تحت تأثیر پوسترهائی‌که «سول باس» برای فیلم «کارمن جونز» ساخته بود قرار گرفت و از او خواست تیتراژ همان فیلم را طراحـی کند .

موفقیت «سول» دراین کار برایش‌سفا... تهیه تیتراژ «خارش هفت ساله» را به ار... آورد و به دنبال آن وی دوباره نزد «پرمینج... برای همکاری درتهیه«مرد بازوطلائی» برگ... از۱۹۵٤ تا ۱۹۷۲ «سول‌باس» برای«پرمینج... دوازده‌بار ، برای هیچکاك سه بار و بـ... اندرسون ، وایلر ، کوبریك ، وایز ، کرام... فرانکن هایمر هریك یك بار کارکرد وا... امسال هم با جین‌کلی روی فیلم «این ا... سرگرمی ، بخش دوم» همکاری داشت .

قدرت وویژگی یگانه طرح‌های باس... حدی از علاقه‌اش به داشتن درگیری شخ... کامل با تمام مراحل تهیه یك فیلم سرچ... می‌گیرد و تا حدی هم از احساسات شخ... نیرومندش نسبت به ماهیت‌کار . می‌گوید :

«درآفرینش تیتراژ یك‌فیلم باید درگی... صادقانه وهمراه با احساس مسئولیت نسبت... چهارچوب کلی فیلم به کار نزدیك شد . تیت... فیلم باید وابسته و منعکس‌کننده هستی فیلم‌با... ونیز صورت یك واکنش نسبت به آن را دا... باشد ... فکر می‌کنم مهمترین چیز اینست ... وسیله معرفی نسبت به موضوع و قصد فیلم‌ساز... باشد . به عبارت دیگر باید چیزی آفریده ش... که بیان‌کننده موضوع فیلم باشد و رابطه... عمیق‌تر از یك شباهت سطحی ازنظر سبك باف... برقرار کند .

«مثلاً صحنه گربه سیاه در فیلم«س...

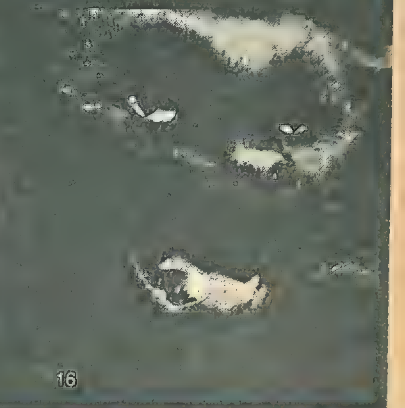




14



15



16

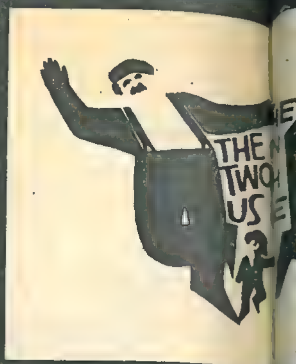




2



3



4

وحشی خیابان راه برو»* ازماهیت ویژه آن فیلم ریشه مـی‌گرفت . داستان فیلم در«نئو اورلئان» در دوران رکود اقتصادی رخ می‌داد و به‌جنبه‌هائی اززندگی‌که درکوچه پس‌کوچه‌ها می گذشت و تضادها وانحراف‌هائی‌که از این زندگی برمی‌خاست ، مربوط می‌شد . اندیشه اصلی این سکانس عبارت بود از گربه سیاهی‌که درقسمتی ازیك پس‌کوچه‌که به اصطلاح قلمرو اوست درحال پاسداری‌است ووقتی گربه‌دیگری وارد قلمرو او می‌شود با او می‌جنگد و بیرونش می‌کند و دوباره پاسداری را ازسر می‌گیرد . این اندیشه نمادی عمودی از موضوع فیلم بود . البته توضیحی‌که هم‌اکنون دادم خیلی منطقی وقابل فهم بود ، ولی حقیقت اینست که بازگو کردن ، تشریح ودوباره زنده ساختن یك امر بدیهی و روشن وظیفه‌ای مشکل ودرعین حال هیجان‌انگیز بود . هرقدر یك موضوع ساده‌تر باشد بعنوان آغازیك کارآفرینش هیجان‌انگیزتر است.»

این درگیری شدید با کار و عشق بـه رویاروئـی با وظایف مشکل و احتمالاً ناممکن درصحبت «سول باس» آشکاراست هرچند از ورای نوعی شوخ طبعی که به او اجازه نمی‌دهد اندیشه «کار در هالیوود» را خیلی جـدی بگیرد .

درفیلم «جایزه بزرگ» ساخته «فرانکن هایمر» از «سول باس» خواسته شد صحنه‌های

SAUL BASS



درغرب مؤثرترین و مداوم‌ترین کوشش درجهت بالا بردن سطح کار گرافیك در سینما ، کارهای «سول باس» بوده است . سبك مشخص و موجز «باس» و نیز توانائی‌اش دربیان دقیق ماهیت یك فیلم بانمادهای گرافیك ساده به پوسترهایش کیفیتی نیرومند ومتمایزمی‌دهند.

«راجر مانول» و «لوئیس جیکوبس»
دائره‌المعارف بین‌المللی فیلم





10



11



12

SAUL BASS





مسابقه اتومبیل‌رانی را کارگردانی کند . در نخستین روزمسابقه وقتی او به صحنه فیلمبرداری رسید ودید که حدود پانصد نفر سیاهی لشکر با ده دوازده راننده با اتوموبیل آماده حرکت هستند ومنتظرند ببینند او چه شاهکاری خواهد کرد ، بلافاصله دستور یك استراحت بـرای خوردن قهوه را داد و خودش با یك اتوموبیل درمسیر مسابقه براه افتاد کـه تصمیم بگیرد با هنرپیشه‌ها چه کار بکند . نتیجه این تصمیم یکی از هیجان‌انگیزترین تیتراژی بود کـه تاکنون دیده شده . خودش می‌گوید : «**من صحنه‌های مسابقه را به صورت یك فیلم مستند گرفتم . مسیر حرکت اتوموبیل‌ها و کیفیت مسابقه را مطالعه کردم و حدود ده دوربین با عدسی‌های مختلف در نقاط حساس مسیر قرار دادم. فیلم‌هائی راکه بدین ترتیب تهیه شد مورد ارزیابی قرار دادم و بعد دوباره صحنه مسابقه‌را برای گرفتن قسمت‌هائی که هدف و مفهوم مسابقه را روشن کنند گرفتم**» .

تهیه سکانس‌های مخصوص تیتراژ فیلم همه کار «سول باس» نیست . در فیلم «روح» به کارگردانی «هیچکاك» او مأموریت یافت صحنه‌ای را کـه می‌بایست تأثیر فوق‌العاده‌ای داشته باشد ، طراحی کند : «**هیچکاك از من خواست روی چند صحنه کار کنم که یکی از آنها صحنه قتل در حمام بود . دراین صحنه قرار بود «جانت لی» با ضربات چاقو کشته شود . مسئله این بود که این صحنه چطور ترتیب داده شود و چطور دیده شود . این صحنه ماهیتی بصری داشت و کیفیت عاطفی و دلهره آن می‌بایست از طریق تصویر وصدا به تماشاگر القاء گردد نه از طریق ارائه اطلاعات ، کـه در داستان‌گوئی‌های معمولی بکار برده می‌شود .**

«وقتی می‌گویم این صحنه را من طراحی کردم، منظورم اینست که من تمام تصاویر آنرا کادر به کادر کشیدم و بـه اصطلاح Story Board **برای آن‌تهیه کردم که‌فیلمبردا دقیقاً روی آن انجام شد . من خودم‌فیلمبرد این صحنه را هدایت کردم و بعد چند رو «جورج توماسینی» مونتور فیلم روی تد این صحنه همکاری داشتم. هدف من این بو یك جنایت بدون خون‌ریزی سازمان بده می‌خواستم صحنه پردلهره‌ای بسازم بی‌آنک ضربات چاقو عملاً وبطورمشخص دیده شو بنابراین ما این صحنه را براساس همین اند ساختیم باستثنای آخرین نما که درآن ریزش خون را می‌شوید ومی‌برد. «هیچکاك» فقط نما را قطع کرد ــ نمای وارد شدن چاقو به ش راکه ما آن را وارونه فیلمبرداری کرده بودی بدین‌معنی که موقع فیلمبرداری چاقو ابتدا دا شکم بودکه بیرون کشیده می‌شد. بعد ما فیلم وارونه کردیم تا چنین‌بنظر آیدکه چاقو وارد می‌شود. بعداً معلوم شدکه این صحنه مفاهیم اجتماعی دارد وخیلی‌ها تا مدت‌ها ازحمام ر وحشت داشتند»** .

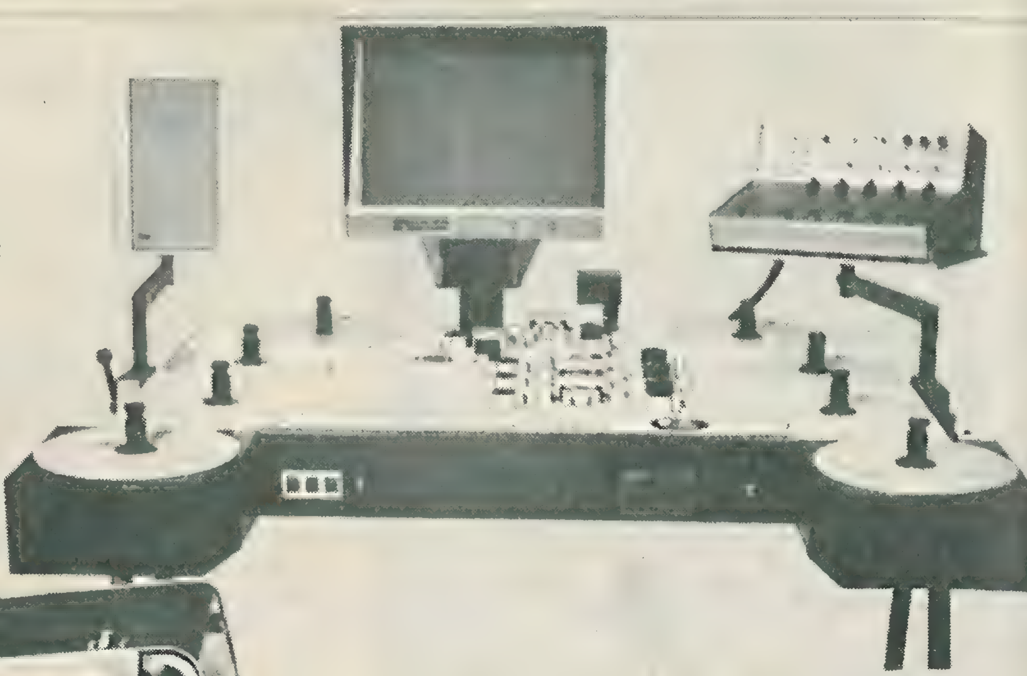
مسائلی که فیلمساز درتهیه صحنه تیتر دارد خیلی مهمتر از مسائل مربوط به هر از صحنه‌های دیگر است . «باس» دوست دا فیلمنامه را مدت‌ها پیش ازآنکه فیلمبردار شروع شود دراختیار او بگذارند که با فر کافی اندیشه‌اش را پرورش دهد ووسایل ل لازم برای بیان آنها پیدا کند . دوست دا سکانس تیتراژ صورت پیش درآمد فیلم را دا باشد مثل تیتراژفیلم «کشور بزرگ» یا «داستا وست ساید» که درآن تیتراژ هم زمینه فیلم مشخص می‌کند وهم بازگو کننده تم اسا فیلم است. موضوع خلاقیت یکی‌ازدرگیری‌ها ذهنی «سول باس» است و «اندیشه‌هائی دربا خلاقیت» که بعداً عنوان«چرا انسان‌می‌آفریند به آن داده شد ، جوایز متعددی از جمله یا اسکار بود .

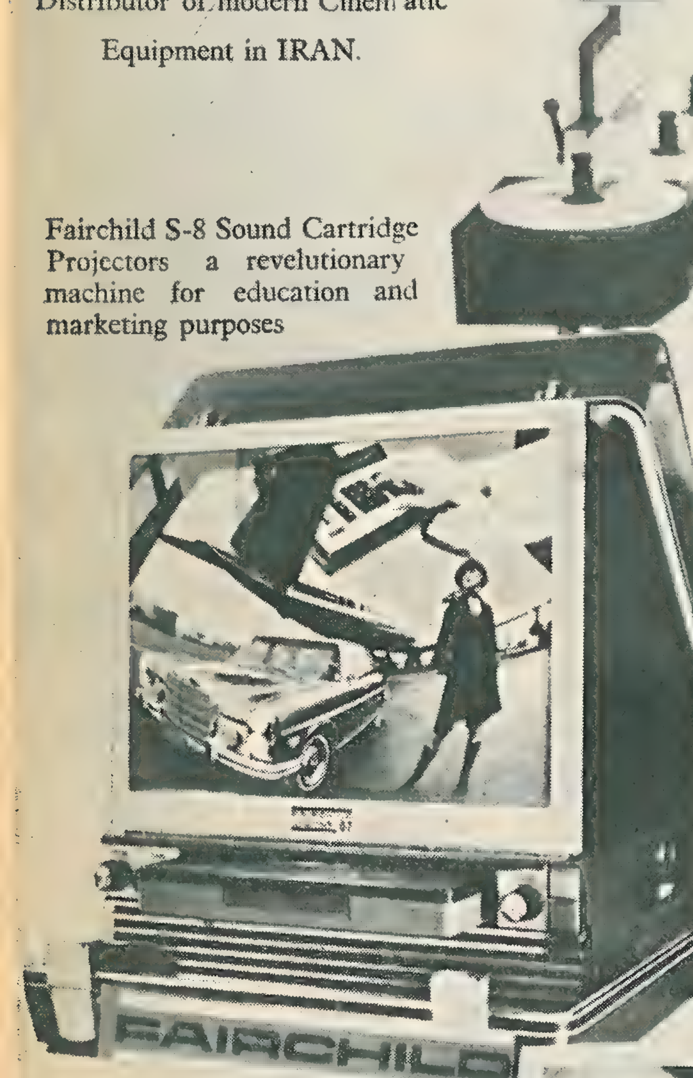
«قصدم تشریح مراحل آفرینش از نقط نظرهـای روانشناسی یا جامعه‌شناسی نبود می‌خواستم به تماشاگر نشان بدهم که کارکرد با درگیری کامل و به قصد آفرینش چگون احساسی در انسان ایجاد می‌کند . من یك فیل عاطفی ساخته‌ام نه یك فیلم تشریحی» .

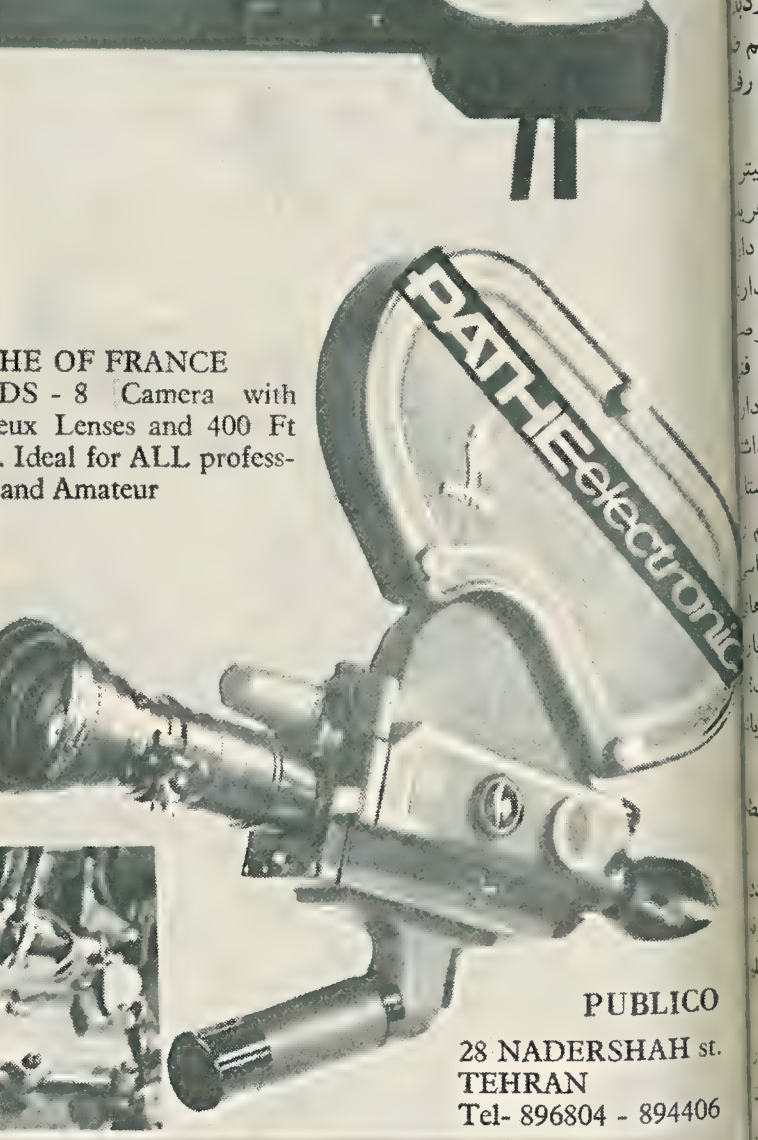
آخرین کار «سول باس» بعنوان مشاو وسخنران موقت چیزی است که خلاف طبیعت اوست . درگیری‌هائی که او ازآن سخن‌می‌گوی با خود کار فیلمسازی است و او وقتی احسا رضایت خاطر داردکه دراندیشه طرح یك تیتراژ یا پوستر جدید باشد : این تنها نوع کاری است که او همیشه علاقه‌مند به انجام آن بوده است .

---

* درتهران : خیابان داغ




FAIRCHILD


PATHE electronic



WILLIAM WYLER

ویلیام وایلر، مردی از گذشته

بررسی پیشینه پنجاه ساله فیلمسازی «ویلیام وایلر»

این مطلب بیشتر یك تالیف است تا یك ترجمه وفادارانه از یك متن معین. منابع اطلاعاتی مطلب، این کتابها بوده‌اند **تاریخچه مجمل سینما** (هردو جلد ــ تالیف **پیتر کاوی**)، نوشته‌ئی از **مارگارت هینکسمن** در دائرةالمعارف بین‌المللی فیلم (تالیف **راجر مانول**)، و سری کتابهای هالیوود در دهه ... **سی** (جان باکستر)، **چهل** (چارلز هیگم و جوئل گرین‌برگ)، **پنجاه** (گوردون‌گو) و **شصت** (جان باکستر).

جمشید اکرمی

* * *

■ **ویلیام وایلر** سینماگر ۷۲ساله کهنه‌کار، نمونه کامل و تمام عیاری است از «صنعتگرــ کارگردان» های هالیوودی، که از زیر بوته خودکامگی‌های ملاطفت‌آمیز نظام‌های استودیوئی طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به‌عمل آمده و در حیات بلندمدت کوششهای حرفه‌ئی خود فرازها و کامیابی‌های بسیاری در بطن سینمای سنتی آمریکا تجربه‌کرده است.

نظری مجمل به‌کارنامه وایلر، تطور و تنوع اندازه‌ناپذیری چه در زمینه‌فرم و چه از لحاظ سوژه‌ها و دستمایه‌های داستانی نشان میدهد. کار او به‌نظرمی‌رسدکه به‌شدت و به‌گونه‌ئی‌مهم‌و مؤثر، بیشترتحت تاثیر کیفیات‌وویژگی‌های‌حرفه‌ئی‌همکارانش (بخصوص **سام‌گلدوین** تهیه‌کننده و **گرگ‌تالند** فیلمبردار) بوده باشد تا هرنوع استیل وسبك بلافاصله تشخیص‌پذیر «وایلری». بررسی فهرست طولانی فیلم‌های وی آناً این نتیجه را به دست میدهدکه او یك داستانگوی بی‌نهایت مستعد است، بدون هیچ‌تم شخصی تاکید شده‌ئی برای مطرح‌کردن، که استادانه و به‌درستی برتن هر داستانی پرداختی کاملا برازنده و مناسب میپوشاند.

«پس زمینه» و اصل و نسب اروپائی وایلر (ثمره ازدواج یك پدر سوئیسی‌ویك مادر آلمانی) و نیز تربیت و آموزش اروپائیش به‌ندرت ردپائی از خود در فیلم‌های وی به‌جاگذاشته‌اند.

دعوت وسوسه‌کننده‌ئی‌به‌آمریکا از سوی «**کارل لامل**» ــ یکی از بستگان‌مادرش‌ــ وایلر جوان را متقاعدکردکه «آلزاس» را به‌سوی نیویورك ترك‌گوید (سال ۱۹۲۰). او حرفه خانوادگی تجارت پارچه رارهاکرده‌وبه‌جستجوی آینده‌ئی در صنعت‌روبه‌رشد سینمای آمریکا آمده بود.

در دفتر نیویورك کمپانی یونیورسال، بخش جدید تبلیغات خارجی کمپانی‌رادایر کرد و دو سال بعد راهی هالیوود شد و در آنجا خود را در قلب صحنهٔ باشکوه سینمای صامت آمریکا یافت. از مشاغل خرد آغاز کرد: کارگر صحنه، منشی‌صحنه، دستیار مونتور ... و سپس‌بخت‌کارگردانی‌وسترن‌های‌کوچك‌کم‌خرج دو حلقه‌ئی‌نصیبش شد. اما تا این زمان هنوز به‌سادگی «چهره‌ئی‌درمیان جمعیت» بود تا آنکه به‌سال۱۹۲۸ نخستین فیلم مهمش «آیاکسی اینجاکلی‌رادیده است» را ساخت و بلافاصله درسال۱۹۲۹ با ساختن اولین فیلم ناطقش یك وسترن با عنوان «قهرمانان جهنم» اعتنای منتقدین را به خود جلب نمود.

با اینهمه نخستین جرقه موفقیت برای او، برگردان آگاهانه نوولی ازالمررایس به‌نام «مشاور حقوقی» بودکه وایلر آن‌را به‌سال ۱۹۳۳ برای‌کمپانی یونیورسال ساخت. این آخرین‌کار مهم وایلر درکمپانی یونیورسال بود، چه یکسال بعد این‌کمپانی راترك گفت و بارورترین دوره‌کارخودرا زیر سایه «**سام‌گلدوین**» درکمپانی متروگلدوین‌مایر آغازکرد. فیلم‌های این‌دوره اوــ اکثراً اقتباسهائی‌از نوولهائی پرفروش، نمایشنامه‌های موفق و آثارکلاسیك ــ به‌خوبی منعکس‌کنندهٔ ذوق و شناخت فرهنگی و شامه‌قوی «**گلدوین**» در توده پسندگردانیدن فیلم‌هاست، امانقش وایلر به‌عنوان یك‌مفسرسینمائی و روایتگر در این فیلمها نمی‌تواند چندان مورد غلو و زیاده‌گوئی واقع شود. بین سال‌های ۱۹۳۶ و ۱۹۴۱، **گلدوین** و **وایلر**این‌فیلمهارا ساختند، **این سه‌نفر**، **دادزورث**، **بیا آنرا بگیر** (وایلرکارگردانی نیمه‌تمام «**هاواردهاکز**» را تمام‌کرد)، **بن‌بست**، **بلندی‌های بادخیز**، **وسترنر**، **روباههای کوچك**.

همکاری وایلر با **گرگ‌تالند** با فیلم «این سه‌نفر» آغاز شد و ادامه‌یافت تابا **روباههای کوچك** به‌خشنودکننده‌ترین اوج خود رسید. وایلربه‌یاری **تالند**، تکنیك ... و بسیار کارآمد «**ترکیب در عمق**» را تجربه‌کرد. هدف اصلی وی در بهره‌بردن ... تکنیك، تقویت و تشدید تداوم دراماتیك‌جنبه‌های تئاتری دستمایه‌های داستانی‌فیل... بود. البته نوع بی‌نهایت سهل و ساده استفاده وایلر از ترکیب عمقی فردها و ج... واشیا با نوع پرزرق‌وبرق استفادهٔ، **اورسون‌ولز**، از تکنیکهای مشابه، تفاوت‌کا... دارد. **گرگ‌تالند** که سهم اصلی را در ابداع شگرد «عمق‌صحنه»داشت، البته فیلم... بزرگ و خلاقی بود. اما تنها وایلر توانست ارزش‌های استثنائی او را عمیقاً ب... و درست‌ترین بهره‌ها را از این ارزشهابگیرد. چه **اورسون ولز** پس از«**همشهری** ک...» دیگر با **تالند** کار نکرد و **فورد** و **هاکز** هم در فیلمهایشان هرگز از وی طالب‌اید... و خلاقیتهای تکنیکی تازه‌ئی نشدند.

بین سالهائی‌که وایلر فیلم‌های **گلدوین** را ساخت، دو فیلم «**جزه‌بل**» و «**نا**...» هم برای برادران وارنر کارگردانی‌کرد، هردوفیلم با شرکت **بت‌دیویس**، در هما... همیشگی و ازلی سال‌های دهه سی‌اش.

پس از جنگ جهانی دوم‌که وایلر در خلال آن «**خانم مینیور**» (۱۹۴۲) رابه... تجلیلی سخاوتمندانه از شجاعت و دلاوری انگلیسی‌هاساخت و در نیروی هوائی‌آ... هم مستند باشکوه «**زیبای ممفیس**» (۱۹۴۴) راکارگردانی‌کرد، همکاری مشترك و... و**گلدوین** پس از پنجسال تجدید شد. آنها «**بهترین‌سال‌های‌زندگی‌ما**» (۱۹۴۶) راساخ... که داستانی مؤثر وگیرا دربارهٔ از جنگ‌برگشته‌های آمریکائی بود، و نمایش آن... وجنجال بسیار برانگیخت.

سال‌های آخر دههٔ چهل‌و تمام دههٔ پنجاه‌راوایلر به‌لطف مهارت حرفه‌ئی‌دم‌افز... به‌ساختن فیلم‌هائی باکیفیات عالی سرگرم‌کننده ادامه داد. ازنوول مشئوم وخفقان... «هنری جیمز» **وارثه** (۱۹۴۹) گرفته تاکمدی رومانتیك «**تعطیلات رمی**» (۱۹۵۳)ت... دلهره‌انگیز «**ساعات ناامیدی**» (۱۹۵۵)، وسترنی با اندازه‌های بزرگ: **کشور بز**... (۱۹۵۸) و حماسه انجیلی «بن‌هور» (۱۹۵۹). وایلر نه در ساختن فیلم‌های عظی... فضاهای باز، و نه در فیلم‌کردن نمایشنامه‌هائی در فضاهای بسته و محدود (م... **بن‌بست** و **داستان‌کارآگاه**) ضعفی از خود نشان نداد.

در دهه شصت سرعت ارابه **وایلر** «بن‌هور»ساز، اندك‌اندك روبه‌کاهش نه... نخستین فیلمش در این‌دهه‌بازسازی‌یکی‌ازفیلمهای اولیه‌اش «**این سه‌نفر**» بود(برا... نوول «ساعت بچه‌ها»ی **لیلیان هلمن**). حاصل این بازسازی که‌این‌بارباتم‌همجنس‌ب... بین دو زن درآمیخته بود، فیلم ناموفق «بلندترین نجوا» (**در تهران : شایعه**) ب... برخورد سرد منتقدین بافیلم‌های **کلکسیونر** و **چگونه می‌توان یك‌میلیون‌دلار دزدید**... استقبال آنها از موزیکال‌گرم وگیرای وایلر «**دختر مسخره**» تا حدودی جبران ش... اما «**آزادی ال بی‌جونز**» (۱۹۷۰) گرچه نشانه‌هائی از شم و ذوق قدیمی وایلردا... باز هم یك ناکامی بود.

وایلر علاقه‌ئی‌به‌صحبت‌کردن‌درباره‌کارش‌ندارد. اوهمیشه می‌گذاردکه‌رکوردها... به‌جای او حرف بزنند:

سه‌جایزه اسکار برای خودش و چهارده اسکار برای بازیگران فیلمهایش ... این یك رکورد افتخار است؟

ردیابی فیلم‌های «ویلیام وایلر»

جستجوی جهدآمیز در میان فیلمهای **ویلیام‌وایلر** در پی یافتن یك استیل‌شخص... چیزی به‌دست نداده‌است‌که بتوان آن‌را لمسی فردی یا دست‌کم بدیع نامید، مع‌الو... فیلم‌های او همواره در رده‌دوست‌داشتنی‌ترین، سرگرم‌کننده‌ترین و قابل درك‌ترین‌آثار... بوده‌اندکه سینما عرضه کرده‌است.

وایلر، جدی، ثابت‌قدم، و تواناست، در رهبری بازیگر، نمونه وانگشت‌نما... تخصصی استثنائی نیز در فیلم‌کردن دستمایه‌های غیر فیلمیك دارد، مثل فیلم‌کر... نمایشنامه‌هائی‌که برای حضور بر پرده سینما، بسیار غریب به‌نظر می‌رسند. درانتقال...

ماهرانهٔ آن نمایشنامه‌های خشك و کم‌ظرفیت و تغییرناپذیر دهه سی؛ از صحنه‌نمایش به‌پرده سینما، هیچکس آنقدر مهارت و استادی حرفه‌ئی از خود ننمودکه وایلر. نیزدر بسط و تبدیل درامهای بسته اطاقهای سه‌گوش به بیانیه‌های شخصی مؤثر و مهیج هم کمترکسی به‌اندازه او توانائی نشان داد.

وایلر البته‌کارش رابه‌عنوان‌کارگردان وسترن‌های‌دوحلقه‌ئی سهل و ساده‌پرتحرك آغازکرد؛ اما این تجربه اولیه چیزی نبودکه مهارت ذاتی او را د رخلق درام‌های فضاهای بسته محو تاثیر خود سازد. اولین‌فیلم ناطق وی «جهنم قهرمانان» (۱۹۲۹)، گرچه هنوز یك وسترن بود(براساس‌طرحی‌آمیخته‌به‌تم‌های‌مذهبی‌که‌فورد و **بولسلاوسکی** هم در «**سه پدر خوانده**» آن را به‌کارگرفتند)، اما ازعنصر«ملودرام آکسیون»بهره‌ئی ناچیز برده بود. وایلر این فیلم راکه داستانی سبعانه و خشونت‌بار از یاس و تحمل بود، در «دره مرگ»، فیلمبرداری‌کرد. بازی **چارلز بیکفورد** تحت هدایت دقیـــق او جلوه‌ئی خاص داشت، و این یکی از اولین بارقه‌های تجلی استعدادکم‌نظیر وایلـــردر هدایت بازیگران مرد بود.

علیرغم این آغاز نویددهنده در فیلم‌کردن سوژه‌ئی در فضای باز، سفارش‌بعدی وایلر، فیلم‌کردن یك نمایشنامه بود **طوفان** (۱۹۳۰) : این‌گرچه یك درام فضای‌بازبود درباره آدم‌هائی‌که درمهلکه‌ئی ازکولاك برف در شمال‌کانادا گرفتار می‌آیند، اما تمام تکیه‌اش برای اخذ تاثیرها و افه‌های لازم بر «دیالوگ»، استوار بود. مهارتی‌که وایلر در پرداخت این دستمایه آکنده از حرف وگفتگو از خودنشان داد، یونیورسال رابرآن داشت تا سفارش‌های بیشتری از همین دست به‌وی بدهد، واین الگوی کار وایلرشد. الگوئی‌که تا نیمه‌های‌دهه‌سی‌درام‌خود را حفظ‌کرد.در ۱۹۳۳ وایلراقتباس ابداع‌آمیزی از «مشاور حقوقی» **المررایس** عرضه‌کرد. فیلم، ماجرای وکیل خودساخته‌ئی است‌که زن بیوفایش را تاآستانه خودکشی پیش میلغزاند ، و در دقایق ناامیدی بافداکـــاری وازخودگذشتگی منشی‌اش (ببه‌دانی‌یلز) از مرگ میرهد.

جان باریمور درقالب وکیل دعاوی یکی ازشسته رفته‌ترین نقشهایش را ارائه می‌کند. تك صحنه‌ئی‌بودن اصل نمایشنامه تقریبا مهمترین مانع بسط واقعی سینمائـــی و دمیدن نیروهای محرکه درکالبد فیلم مینمود، اما وایلر با تمهید هوشمندانه‌گسترش صحنه‌ها ازیك دفتر به سه دفتر وتقسیم آکسیون بین آنها توانست انعطاف وتحرك مناسبی در وضعیت های ساکن وایستا ایجاد کند.

مشاور حقوقی گرچه از نظر دیالوگ امروزه کهنه و قدیمی به‌نظر می‌رسد،امـــا تا جائی‌که به‌کاراکترسازی‌هایش مربوط می‌شود، هنوز طراوت و تازگی خود راحفظ کرده است .

پری خوب و فریب شوخی‌آمیز (۱۹۳۵) ، چیزهائی‌بیش‌از کمدی‌های عشقی‌متعارف دهه سی نبودند. درتضاد تندی با اینها باید از «**این سه‌نفر**» (۱۹۳۶)، اقتباس‌استادانه وایلر از نوول جنجالی «ساعت، بچه‌ها»ی **لیلیان هلمن** نام برد. **سام‌گلدوین** علیرغـــم آگاهی بر آنکه تم همجنس‌بازانه این نمایشنامه بکلی مانع از فیلم‌کردن وفادارانه‌آن خواهد شد ، امتیاز تهیه فیلمی‌براساس آن‌را خرید. **گلدوین** حتی اجازه این‌راهم‌نیافت که از نام اصلی نمایشنامه برای فیلمش استفاده‌کند. **وایلر** ناگزیر یك مثلث عشقـــی‌را جایگزین رابطه همجنس‌بازانه دو زن اصلی فیلم (میریام هاپکینز و مرل‌اوبرون) کرد. **جوئل مك‌کری** به عنوان عاشق هاپکینز ظهور می‌کند. با این حال‌گرچه دیالـــوگ‌فیلم چندبار اشاره می‌کندکسی‌که **هاپکینز** دوست دارد، **مك‌کری** است و نــــه دوست معلمش **اوبرون** ، اما سناریوی کنایه‌آمیز هلمن نیز تلویحاً نشان می‌دهدکه این عشق‌برپایـــه حسادت بنا شده است ، و تمنای ویرانگری در وجود **اوبرون** برای درهم‌شکستن آن هست، چه این عشقی است‌که به‌نوبه خود دوستی عاشقانه او وهاپکینز را برهم زده‌است.

به‌جز یك اعتراف آشکار عشق به **مك‌کری**، که **هاپکینز** آن را پشت به‌دوربیـــن اظهار می‌کند، بازی او و طی فیلم استنباطهای قابل درکی از عشق جنسی وی نسبـــت به **اوبرون** به دست می‌دهد . تماشاگر در پایان، به‌گونه‌ئی‌گریز ناپذیر خود را مواجه با نتیجه‌ئی میبابدکه سناریوی فیلم آن را تائید نمی‌کند ، اما مورد تائید وهماهنگی آشکار حالت و استیل فیلم و نیز نمایشنامه اولیه‌ایست‌که فیلم برگردان تصویـــری دست‌خوردهٔ آنست .

قطع‌نظر از جدل مربوط به محتوی فیلم ، نحوه بهره‌گیری **وایلر** از بازیگرانش و نیز دوربین **گرگ‌تالند**، فضای سرد و تیره‌ئی از سوءظن، تباهی و نفرت‌میآفرینـــد و با وجود تمامی سازشها و تعدیل‌هائی‌که در جریان ساختن فیلم صورت‌گرفـــت ، «این سه‌نفر» تا این زمان نیز، همچنان یکی ازکاملترین و از نظر فرم ، بی‌نقص‌ترین فیلم‌های وایلر یاد می‌شود .

وایلر بسیاری از فیلم‌های عمده‌اش راطی دهسال بعدی ، برای سام‌گلدوین‌ساخت. این دهساله میوه شیرین‌کم‌نظیری مثل «**بهترین سال‌های زندگی ما**» را ثمر داد.

دادزورث فیلم دیگری‌که وایلر به سال ۱۹۳۶ ساخت، نسخه سینمائی نوولی از **سینکلر لوئیس** بودکه شباهتهائی ناخواسته با Arrowsmith جان فورد داشت واین به‌آن خاطر بودکه سناریست فیلم **سیدنی هاوارد** پیش از آن سناریوی فیلم **فورد** راهم براساس نوول دیگری از **سینکلر لوئیس** نوشته بود.





– «ویلیام وایلر» درگفتگوی جمعی سومین جشنواره جهانی فیلم تهران
– «ویلیام وایلر» وهمسرش درتهران







بالا : جزه‌بل
وسط : بلندیهای بادخیز
پائین : روباهان کوچك

پس از این، وایلر آخرین دقایق فیلم کمدی «**بیا آنرا بگیر**» (۱۹۳۶) را برای گلدوین کارگردانی کرد، این فیلمی بودبراساس‌نوولی از «**ادنا فربر**» که«**هاواردهاکز**» در آخرین روزهای فیلمبرداریش ، به‌دنبال جر و بحث شدیدی باگلدوین، کارگردانی آن‌را رهاکرد. پس این فیلم اساساً کار وایلری نیست هرچند **هاکز** نیز آن‌راحاشا می‌کند ! برخلاف این، **بن‌بست** (۱۹۳۷) یکی دیگر از اقتباسهای سینمائی وایلرازیك نمایشنامه تئاتری، کاری صددرصد وایلری است، گرچه خود او به‌خاطر شرایط نامناسب تهیه و فضای نامساعد استودیوی سازنده ، از این فیلم دلخوش نیست. قصد اولیه وایلر ، فیلمبرداری فیلم درکوچه‌های کثیف و پرت نیویورك بود، اما گلدوین اصرار داشت که از یك دکور پیچیده داخلی که شامل یك آپارتمان، وچند مغازه و درب‌ورودی پشت آپارتمان و تراس یك هتل بود، استفاده شود . وایلر در کارگردانی «بن‌بست» از همان شیوه‌ها و شگردهای **کینگ ویدور** در «**صحنه خیابان**» سود برد، در عین‌حال این شانس را هم داشت‌که فیلمبرداری مثل‌**گرگ تالند** را با آن نورپردازی عالی وکمپوزیسیون‌های درخشان تصویری درکنار داشته باشد .وایلر دوربین تالند را در محله‌های پستی‌که به‌گونه‌ئی عاری از تصنع ازکثافت و آشغال انباشته شده‌اند،گردش می‌دهد، به سایه‌های مرموز خیره میشود، وزمانی‌که حادثه آغاز می‌شود، پاپس می‌کشد و یك نظاره‌گر سرد و بی‌عاطفه باقی میماند.

وایلر در انتخاب آکتورها هم مناسب‌ترین انتخاب را نشان‌میدهد. **همفری‌بوگارت** درست همان‌کسی است‌که بایستی در آن محله‌های کثیف‌سراغش راگرفت.

قصد اصلی فیلم، تراشیدن دلائل و انگیزه‌ها و «پس زمینه»‌های اجتماعی برای ارتکاب جنایت وگرایش به‌تبهکاری است.

کار دیگر وایلر ، «**بلندیهای بادخیز**» (۱۹۳۹) که اقتباسی از نوول معروف امیلی برونته بود، علیرغم ضعفهای اساسی موفقترین و معتبرترین کار وایلر دردهه سی شناخته شد .

فیلم نسب‌نامه درخشانی دارد : ویلیام‌وایلر، بن‌هکت، چارلزمك‌آرتور، گرگ‌تالند و ساموئل‌گلدوین . این‌گروه رفتار احترام‌آمیزی با اثر **برونته** نکردند . تغییرات بسیار در آن دادند. زمینه‌های زمانی و مکانی و آئینی نوول را عوض‌کردند،ومهمتر آنکه ، تغییراتی هم در طرح داستانی نوول‌ایجادکردند. با اینحال در پایان فیلم،تنها آن‌قسمتهائی به‌یاد میمانندکه مستقیماً از خودنوول‌گرفته‌شده‌اند و سهم خود**برونته**هستند.

عشق «هیث‌کلیف» نسبت به‌«کتی» بدون‌شدت‌تعصب‌آمیز عواطف اوکه منبع‌اصلی قدرت نوول است، دوام نمی‌آورد و از آن خشم خدائی پیچیده در تاروپوداحساسهای کاراکترهای نوول ، نشانه‌هائی در فیلم به‌چشم نمی‌خورد. وایلر البته بسیار خوب آغاز می‌کند ، در یك رجعت طولانی به‌گذشته ، **لارنس الیویر** در قالب «هیث‌کلیف» همچون فرمانروائی ستمران برفراز ویرانه‌های «بلندی‌های بادخیز» سربرمیآورد،اما به‌تدریج همچنان‌که وایلر او را درگیر یك‌ماجرای‌آبکی عشقی با «**مرل اوبرن**»میکند، نه‌فقط علاقه خود را به نقشش از دست میدهد، بلکه حوصله تماشاگر راهم سرمیآورد. نورپردازی **گرگ‌تالند** به‌گونه‌ئی تحسین‌انگیز سنجیده وکنترل‌شده است، در عین‌حال چنان ملایم و شکننده است که هیچ‌کمکی به‌خلق ملودرام فیلم نمی‌کند ، ملودرامی‌که اگر قرار است نوول **برونته** بر پرده سینما پذیرفتنی و مجاب‌کننده باشد ، حضوری‌لازم و بی‌چون‌وچرا باید داشته باشد .

وهم و وحشت تقریباً «گوتیك» حاکم بر صحنه‌های اولیه فیلم بایستی تاکید وتشدید شوند، اما وایلر میگذاردکه این‌حالات موثر ومناسب به‌سوی رمانتیسیسم‌تصنعی رنگ‌باخته‌ئی پیش بلغزند.

طرحهای دلهره‌انگیز «جیمز بیسوی» برای خلق فضای لازم ناحیه‌کوهستانی بلندیهای بادخیز و نیز صحنه‌های داخلی غمناك وگرفته و ملال‌انگیز، مطلوب‌وموثر هستند ، اما بدبختانه در قلب این دکورها و صحنه‌ها اتفاق‌هائی رخ نمی‌دهدکه در خور به‌یاد سپردن باشند .

***

جزه‌بل (۱۹۳۸) و نامه (۱۹۴۰) دو فیلمی‌که وایلر با شرکت بت دیویس‌ساخت، بیش از آنکه یادآور وایلر باشند، بت‌دیویس را به‌خاطر می‌آورند. چه این‌دوفیلم اصلا براساس، کاراکتر سینمائی عامه‌پسند بت‌دیویس در اواخر دهه سی و دهه چهل ساخته شدند. این زمان درخشش بت‌دیویس بود، زمانی طلائی در عصر ستارگان زن هالیوود که وی همچون ملکه‌هائی مثل‌گرتاگاربو و جون‌کرافورد در اوج‌کاریر سینمائی خود میزیست .

با ظهور بربادرفته بزرگ، ورقیب‌سیاه وسفیدفروتن‌ترش«جزه‌بل»،استودیوهای آمریکائی دریافتندکه ساختن فیلم‌هائی باکاراکترهای مرکزی زن ، می‌تواند بازده تجاری خشنودکننده داشته باشند. در دهه چهل‌که جماعت سینماروی آمریکائی رازنان تنهاکه شوهرانشان ، دلباختگانشان و پسرانشان به‌جنگ رفته بودند تشکیل میدادند، نیاز به ساختن فیلم‌های رویابخش‌گریزگرا آشکار محسوس بود.

کمپانی‌های برادران وارنرومتروگلدوین‌مایراین‌نیاز را بیش از دیگران‌دریافتند.

شیوه‌هائی متفاوت آن را برآوردند. در کمپانی مترو به‌اقتضای ذهن‌سانتیمانتال ئه وعواطف رقیق «لوئیس ب مایر» فیلم‌هائی خوشبینانه باکاراکترهای زنان حال میانسال آمریکائی ساخته‌شد ، باتم‌هائی مثل جستجو برای خوشبختی، انتظار بازگشت شوهر به‌جنگ‌رفته، فداکاری برای رسیدن به‌روزهای خوش و...

برادران وارنر که تا آن‌زمان کمپانی خود را جولانگاه سوپراستارهای مردکرده احساسها و پسندهای دیگری داشتند : آنان نه‌فقط معتقد به‌ساختن فیلم‌هائی‌برای ختن به‌دنیائی آکنده از زیبائی و فانتزی و به‌دوراز هر لمسی از جنگ بودند، بلکه خواستند رفاه و آرامش عاطفی مورد نیاز تماشاگران زنشان را نیز فراهم آورنـــد. ـه‌های دستیابی آنها به این هدف ستارگانـــی مثل بت‌دیویس ، **جون‌کرافورد** ، رایدان و **باربارا استانویك** بودندكه زنانی محروم وزخم‌خورده را بازی می‌کردند؟ تنها و بی‌پناه‌که برعلیه دشواریهاورویدادهای‌نامساعد میجنگیدند ومی‌کوشیدند خود در دنیای‌بی‌رحمی‌که‌مردان‌اداره‌اش‌می‌کردند ، زندگی‌هائی در خوربسازند. ـرور و گاه خوش‌کردار ؛ آنان نمونه‌هائی تمام آمریکائی از زنان آزادشده‌ئـــی ندکه برای به‌دست‌آوردن عشق‌وامنیت‌مبارزه می‌کردند . آنان به‌این آرزومیزیستند روزی جنگ به‌سر آید، مردشا ن‌بازگردد، و خورشید خوشبختی سر زنــــد ... رویای سلولوئیدی سینمای سال‌های جنگ بود .

بت‌دیویس همیشه آنقدر زمینی و آنقدر ملموس بودکه هرزن میانه‌حالی‌خودرابا همذات و همدرد بپندارد .

دروغ بزرگ ــ زندگی دزدیده شده ــ فریب ــ تمام‌اینها و آسمان هم‌ــ حالا ، ـ نر‌ــ ملاقات زمستانی ، آشنائی قدیمی ، جزه‌بل و نامه، فیلم‌هائی بودندکه‌کاراکتر ینمائی بت‌دیویس را معرفی ، تثبیت و قوام بخشیدند ، که در این میان البته دوفیلم ـخری (هر دو ساخته ویلیام وایلر) سهم مهمتری اداکردند.

جزه‌بل (براساس نوولی از آون دیویس) علاوه بر این خبر ازشکوفائی استعداد لودرام سناریستی می‌دادکه‌بعدها یکی‌ازاستادان‌سینمای‌حرفه‌ئی آمریکاشد:جان‌هیوستن.

نامه (۱۹٤۰) البته اهمیتی حتی‌بسزاتر ازجزه‌بل دارد. بت‌دیویس یکی‌ازجذابترین ـریهای خود را ارائه می‌دهد. درپس بازی درخشان او نقش هدایت‌گر یك‌کارگردان چیره‌دست هم آشکارا احساس می‌شود.

فیلم با یك‌سری حرکت‌های دراماتیك جسورانه آغاز می‌شود. حضور آتمسفـر گرمسیری تنش و خشونت القا می‌گردد .

مکان درختزار و کشتگاهی نزدیك سنگاپور است، شب‌هنگام است، ماه از پشـت نخل‌ها می‌خرامد، کارگرها دربسترهای ننو مانندشان غلت می‌خورند. به‌ناگاه ازایوان خانه‌کشتگاه صدای تیری سینه سکوت را میشکافد.

یك طوطی سفید از روی دیوارپرواز می‌کند، و لسلی‌کراسبی (بت‌دیویس) اسلحه بدست و شلیك‌کنان بر پرده ظاهرمی‌شود، عاشق سپیدپوش اوبا بدنی پرازگلوله‌درخاك میغلتد، لسلی به‌ماه خرامان بالای سرش مینگرد ، و چشمانش با برق ماه‌میدرخشد.

از همین صحنهٔ درخشان افتتاحیه، کارگردانی استادانه فیلم‌که متکـــی برآمیزهٔ سنجیده‌ای است از شگردهای تئاتری و سینمائی به‌چشم میرسد.

نوول سامرست‌موام براساس زندگی واقعی زن شوهرداری‌که فاسق خود رامیکشد پیش از آن قالب موثر و مناسبی برای **گلادیس‌کوپر**بر صحنه تئاتر و **جین‌ایگلز**برپرده سینما در یکی از نخستین فیلم‌های صامت شده بـــود، این‌بار **هاواردکاج** این سوژه را بصورت فیلمنامه‌ئی زنده و با روح و پرنکته درآورد.

کاج با هوشیاری از «ماه» در فیلمنامه‌اش به‌عنوان یك رابط بیرونی عـــوامـل عاطفی درونی بهره‌برد. ماه برای خانم لسلی‌کراسبی‌جاذبه‌ئی مقاومت‌ناپذیر دارد. اودر طول فیلم بارها و بارها از پس‌پرده‌های اطاقش به‌ماه مینگرد. در طول شب بیداریها وراه سپردن‌های شبانه‌اش به‌آن خیره میشود، ودرپایان هم به‌نظر می‌رسد با هدایت ماه ــ درجهت پرتوهای ماه ــ است‌که او به‌سوی مرگ میرود .

میزانسن‌های فیلم به لطف فیلمبرداری تیره **تونی‌گادیو** (گرچه گرگ‌تالند پشـت دوربین نیست، اما فیلم از نظر مختصات‌فیلمبرداری‌باآن‌ترکیب‌های تصویری‌درژرفای صحنه‌هاهمچنان وایلری‌است) ازجزئیات غریب هوشیارانه‌ئی‌ترکیب‌یافته‌اند: بادبزن‌های چرخان ، برگهای درختان نخل ، طرحهائی پیچیده و مغشوش ازسایه‌ها، حوضچه‌هائی از نور مهتاب ، چهره‌های سپید و لامپهای روشن در هوای گرگ و میش.

موزیك **ماکس اشتاینر**، رنجهای کاراکترزن‌فیلم‌رادر شرایطی که‌همچنان‌به‌دروغ‌گفتن خود ادامه می‌دهد تا به بازجویانش بقبولاندکه انگیزه‌اش در ارتکاب به‌قتل‌گریز از تجاوز یك مرد بوده است ، به‌خوبی القا می‌کند.

بت‌دیویس و **جیمز استفنسون** (به‌نقش وکیل دادگاه) باگنجایش‌هائی فوق‌العاده به‌اجرای نقش‌های خود میپردازند : خانم متهم خود را به رحم و شفقت آقای‌وکیـــل میسپارد و آقای وکیل در جدالی‌رنج‌آور با وجدان خویش است. در صحنه‌ئی بسیـــار با روح و زیبا **استفنسون** ، **دیویس** را تا یك مغازه چینی همراهی می‌کند تانامه‌ئـــی‌را که تنها وسیله نجات اوست به‌دست آورد . در این صحنه در شرایطی‌که همسر مقتول با روسری سپیدش ازباغ به‌سوی اتومبیلش می‌رود، وچراغهای ماشین برچهره‌هائی مرموز نور میافکنند، وصدای ناهنجاری ازمیان ابرهای دود تریاك، ورود صاحب نامه (**گیل‌ساندرگارد** در آرایش‌کاملا چینی) را اعلام می‌کند، کارگردانی **وایلر** و بـــازی هنرپیشه‌ها درهماهنگی مطلوب وایده‌آلی نقطه اوج‌کمال خودرا نشان می‌دهند.

* * *

گرچه به لطف تمهیدها و شیوه‌های قبلی؛ وایلر اجازه نداد غیبت **گرگ‌تالند**در پشت دوربین فیلمبرداری **نامه** محسوس باشد، مع‌الوصف برای نیل به‌سطح تکنیکـــی تحسین‌انگیزتری ایندو در ساختن‌دوفیلم‌بعدی‌وایلر، **وسترنر** (۱۹٤۰) **وروباههای‌کوچك** (۱۹٤۱) باز دست همکاری بیکدیگر دادند.

برای وایلر، علیرغم‌کارآموزی و تجارب اولیه‌اش در زمینه وسترن ؛ وسترنـــر یکی از بازگشتهای معدودش به عرصه وسترن بود.

این فیلم ، همچنین ، پس ازیك سری فیلم‌های تئاتری وفضاهای بسته ؛ نخستین بـــازگشت او به‌فضاهای باز و بیرونی بود ... بازگشتی خشنودکننده.

وسترنر یك اثر متشخص استیلیزه است باکار درخشان ودشوار **گرگ تالند**، که داستانی از یك درگیری خصمانه بین‌گله‌داران‌وکشاورزان را باغنای تصویری‌پرمایه‌ئی باز می‌گوید.

گاری‌کوپر نماینده نیروی خیراست ، **والتر برنان** درقالب «قاضی» **روی‌بین** نیروی اهریمنی فیلم است. مقابله نهائی آرزوشدهٔ ایندو دریك سالن تقریباً‌خالـــی صورت میگیرد. دوربین طی یك نمای‌Crane بسیار زیبا بالا میرود تا به‌گونه‌ئـــی مطلوبتر بر تنهائی غم‌انگیز «بین» در تالار متروك تاکید ورزد (اوخانه‌ئی خریـــده است تا بتواند تابلوی رویاانگیز محبوب‌دست‌نیافتنی‌اش«لیلی لانگتری» رابی‌دغدغه‌تر نگاه‌کند) همین صحنه‌پایانی بهترین‌گواه‌برمهارت‌وایلر است‌درکنترل تنش،زمان‌سنجی دقیق و خلق آتمسفر موثر ــ به‌بهترین نحو ممکن.

امتیاز مهم دیگر فیلم ، فیلمبرداری عالی تالند است‌که بی‌یاری عوامل‌فرعـــی‌بار فیلم را به‌تنهائی به‌دوش میکشد، به‌طور قصد شدهٔ دلپذیری هر نمای زیباوخوش‌ترکیب فیلم ، کمی بیش ازآنکه باید ، می‌پاید. تا شش سال بعد ازاین‌که «**کلمنتاین عزیزم**» ؛ فورد روانه پرده‌ها شد ، هیچ وسترنی چنین صحنه‌پردازیهای فکرشده وتصویرهای باشکوهی عرضه نکرده بود: مراسم‌شکرگزاری کشاورزان در فضای‌باز، دختری‌برفراز گور پدرش در حال ورق‌زدن برگهای سوخته شده یك انجیل قدیمی (پس ازآتش‌سوزی محصول) یك صحنه رقص روستائی‌که نوید**کلمنتاین** را میداد.

وسترنر به تعبیری یك اثر سرد و خشك بودکه توسط چند عامل غیرمنتظـــره (منجمله بازی‌گرم وگیرای والتر برنان‌که یك اسکار هم به‌وی بخشید) ازتبدیل‌شدن به‌یك‌کار صرفا تکنیکی و عاری از حس و حال نجات یافت.

از چنین عوامل نجات‌بخشی د رفیلم بعدی وایلر **روباههای‌کوچك** نشان‌هـــای کمتری می‌شود یافت و بهمین ترتیب تماشای فیلم‌که اقتباسی دیگر از یك‌نمایشنامـــه **لیلیان‌هلمن** بود (بعد از **بن‌بست**) رضایت‌کمتری میبخشد . فیلم، گرچه از نظرتکنیکی در سطحی درخشان و درخور تحسین سیر می‌کند، اما سرد و مکانیکی است، برگردان تصویری‌قابل‌قبول همان چیزی‌است‌که هلمن درقالب‌کلمات بیان‌کرده (اما تنها تاجائیکه به‌مساله بیان و شکل بیان مربوط میشود) چه ازنظر عاطفی هرگز به‌لمس‌قانع‌کننده‌ئی از لایه‌های احساسی اثر ادبی مورد اقتباس دست نمی‌یابد .

بازی **بت‌دیویس** هم در قالب «چیناگیدنز» یك‌پیروزی نیست‌وی درکمترلحظه‌ئی از فیلم به‌عمق‌کاراکترش وضوح و روشنی قابل‌درکی میدهد. کار **هربرت مارشال** و **دان‌دوریا** البته چشمگیرتر است.

ایراد اساسی احتمالا از آنجاست‌که وایلر در ساختن فیلم‌کوششی در تغییردادن ذات تئاتری نمایشنامه نمی‌کندتلاش او تنها به خلق میزانسن‌های سنجیده و دقیق، ونیز ایجاد یك ریتم آرام محدود می‌شود .

نمایشنامه هلمن بررسی روحیات و کنشهای آدم‌هائی فاسد و بد قلب درداستانی‌از قطب جنوب آمریکا درسال‌های چرخش قرن است، ماجرای احداث یك‌کارخانه‌نخریسی است‌که می‌کوشند با نیروی‌کار ارزان و استثمارکارگران آن را اداره کنند. وایلردر فیلمش این داستان را بی‌کم وکاست بازمیگوید ، والبته به‌لطف فراست فنی، فیلم را چنان میسازدکه چند صحنه یادماندنی هم ازخود باقی بگذارد ، مثل صحنه معروفی‌که **بت‌دیویس** شوهرش **هربرت مارشال** را ترك می‌کند تا وی از یك‌حمله‌قلبی بمیـــرد (فیلمبرداری خلاقه **تالند** هم ارزشهائی خاص به‌این صحنه میبخشد) و یا صحنه مواجهه مادر و دختر (**ترزارایت**) در پایان فیلم، توام با ریزش باران‌که عامل همراهی‌کنندهٔ موثریست .

* * *

در خلال جنگ جهانی دوم، وایلر یك فیلم داستانی و دوفیلم مستندساخت.

فیلم داستانی او خانم مینیور (۱۹۴۲) به بررسی احوال یك خانواده انگلیسی در انگلستان زمان جنگ می‌پرداخت.

قهرمانانه، شعاری وتبلیغاتی صفاتی مناسب برای فیلمی هستند که نیمرخ تصنعی و سانتیمانتال از زنان انگلیس ترسیم مینمود. از بهترین صحنه‌های فیلم، سکانسی بود درباره قایقهای کوچك حادثه «دانکرك». وایلر نخستین جایزه اسکارش را بخاطر این فیلم گرفت. **گریر گارسن** هم در قالب خانم مینیور به لطف هدایت استادانه وایلر اسکار بهترین آکتریس سال ۱۹۴۲ را از آن خود ساخت.

پس از این، وایلر دو مستند جنگی‌اش را ساخت. **ممفیس‌بل** (۱۹۴۴) که همراه با فیلم‌های دیگری در حد «**نبرد سان‌پی‌یترو**» جان هیوستن و «**نبرد میدوی**» جان‌فورد یکی از بهترین دکومانترهای جنگی تاریخ سینماست. این فیلم را خود وایلر اندیشید، کارگردانی کرد وقسمتی ازآن‌را فیلمبرداری‌کرد (۱۶ میلیمتری تکنی‌کالر) وتدوین‌آن‌را هم انجام داد. فیلم به‌سفارش نیروی هوائی آمریکا ساخته شد و به‌گونه‌ای غیرمنتظره درکارهای وایلر، با حساسیت قابل تحسینی تنش‌های قبل از حمله هوائی و نیزخـود حمله هوائی راکه نقطه اوج فیلم است، مرحله به‌مرحله نشان داد.

مستند دیگر وایلر (که تا سال ۱۹۴۷ توزیع نشد **صاعقه** نام داشت و باهمکاری جان استرجس ساخته شد. این فیلم نمایش‌دهنده عملیات بمب‌افکن‌های جنگنده آمریکائی درایتالیا بود.

* * *

جنگ سرانجام پایان‌گرفت. وایلر بازگشته به‌سوی فیلمبردار محبوبش **گرگ‌تالند**، «**بهترین سال‌های زندگی ما**» (۱۹۴۶) راساخت‌که به‌مراتب ناتورالیستیك‌تر ازکارهای قبل از جنگ او بود و تمایلی آشکار به‌اجتناب از تنش‌ها و تضادهای شدیدی‌داشت‌که مشخصه اصلی فیلم‌های سابق او بودند. فیلم به‌بررسی دشواری‌های آدم‌هائی میپرداخت که از جبهه جنگ به‌زندگی متمدن شهری بازگشته و خود را مواجه با مشکل‌تطبیـق و توجیه با شرایط دنیائی‌که پیش از جنگ آن را ترك‌گفته بودند میدیدند.

فیلم سه‌کاراکتر اصلی داردکه به واسطگی آنان مسائل متفاوتی مطرح مـی‌شود. **فردریك مارچ**، یك بانکدار سابق **داناآندروز** و **هارولد راسل** (یك‌کهنه سربازواقعی بدون‌کمترین سابقه بازیگری) سه سرباز از جنگ برگشته هستند. فیلم، تلاش ایشان‌را برای بازیافتن ریشه‌های موجودیت پیش‌ازجنگشان نشان میدهد اما در نگاهی‌ازدورتر، فیلم کلا بیانیه‌ئی در باب «شیوه زیست» آمریکائی به‌نظر می‌رسد. از همین دیدگاه‌بود که این فیلم بعدها شهرتی به‌عنوان اثری با «ارزشهای رادیکال» به‌دست آورد. به‌ظاهر رادیکالیسم «**بهترین سال‌های زندگی‌ما**» ناشی از عمل **فردریك مارچ** بانکداردرجهت اعطای وام سخاوتمندانه‌ئی به یك کشاورز جوان درستکار (مثل خود او و یك‌سربـاز جنگ) بود، اما هرگونه ظن و تردیدی در این‌مورد طی یکی از صحنه‌های‌بعدی‌فیلـم (جائی‌که مارچ به‌حالتی تقریباً مست ارزشهای تجارت در مقیاس‌کلان و سرمایه‌دارانـه را در مجمع عمومی کارمندان شرکتش مورد تائید عقیدتی قرار میدهد) از میـان می‌رود. در این صحنه همسر وی (**میرنالوی**) هم در یك نمای‌درشت‌لبخندی‌حـاکی‌از تصدیق برلب میشناند.

کوشش اساسی فیلمنامه «**بهترین سال‌های زندگی‌ما**» گرچه با صداقت زیادی‌همراه نیست ـ تجلیل آمریکای سنتی بنگاه‌های آزادواحترام‌به‌زندگی خانوادگی خلل‌ناپذیر است. اما در عمل، داستان فیلم تقریباً چیزی چون یك قصه ساده سطحی مینمایـد. میشود آن را پیشدرآمدی بر سریال تلویزیونی **پیتون‌پلیس** که بعداً ساخته شد، به‌حساب آورد. این تصور بخصوص جایی از فیلم قـوت میگیردکه دختر مارچ (**ترزارایت**) ماجرای عاشقانه‌ئی با **دانا آندروز** متاهل (و مأیوس ازازدواجش) پیدامی‌کند، ودریك صحنه آبکی درآشپزخانه نزد مادرش‌که او را میفهمد وبا «خوبی» بیرحمانه‌ئی با او رفتار می‌کند، میگرید.

این یك واقعیت‌است‌که هارولدراسل تازه‌کار وغیرحرفه‌ئی بازی موثر درخـور اعتنائی نشان میدهد، و مارچ نیز مثل همیشه عللی، به‌کاراکترش حس و حالی‌حـتی بیش از آنکه فیلمنامه میطلبد می‌دهد، اماکارگردانی وایلر زیر نفوذ ساموئل‌گلدوین چنان فاقد لطافت، سست، آبکی و بی‌نشان است‌که در اکثر لحظه‌ها بهره تصویری‌فیلم را عملا به‌صفر می‌رساند. شاید بهترین صحنه فیلم ازنظر کارگردانی صحنه‌ئی باشدکـه سه‌سرباز از جنگ برگشته همراه هم با هواپیما پس ازسالها به‌شهر محل سکونتشان بـاز می‌گردند، حس صمیمیتی دوستانه و اشتراك در خاطراتی از جنگ به‌خوبی القامیشود، صحنه ورود آنها به‌شهر، و نیز عزیمتشان با تاکسی به‌خانه‌هایشان همچنان ازگرمائـی خاص برخوردار است.

«**بهترین سال‌های زندگی‌ما**» واکنشهائی متفاوت برانگیخت. همانقدرکه شهامت فیلم درمطرح‌کردن مشکلات مردانی‌که پس ازسالها جنگیدن درجبهه جای سابق خود را در جامعه‌شان گم‌کرده بودند تحسین شده، راه‌حل‌هائی که فیلم عجولانه نشان داده بود، به‌عنوان چاره‌جوئی‌های غیرعملی جدا ازواقعیت، خیالی وآسانگیرانه مورد خرده‌گیری قرارگرفتند.

* * *

دومین اقتباس سینمائی وایلر از یك اثر ادبی طی دهه چهل بازسازی کار معروف هنری جیمز «**واشینگتن اسکویر**» بودکه «روت» و «آگوستوگوتز» براساس نمایشنامه‌ئی‌که خود قبلا برای برادوی تنظیم‌کرده بودند، نوشتند. نام **وارثه** (۱۹۴۶) را به‌خودگرفت.

تم اصلی وارثه متمرکز بر روابط بین یکدختر با پدرش است، در همین ماجرای انتقام‌کشیدن او و از خواستگاری‌که فریبش‌داده است یك‌تم دیگر فیلم‌را کیفیت انتخاب بازیگران و نحوه‌کارگردانی فیلم به‌گونه‌ایست‌که فیلم بعیدی از ایده‌های اصلی نوول «هنری جیمز» فاصله میگیرد. شخصیت‌ها ساده‌تر تیزی تیغ تضاد بین آنان‌کندی‌گرفته است و کیفیت تنش‌ها و درگیری داستان هم دستخوش تغییر شده است. معالوصف‌دنیای بسته و سنگین خانه‌ و سرکوفتگی عاطفی ساکنین آن به‌لطف میزانسن‌های دقیق، منظم و آشکارساز به‌درستی طرحی از خود در ذهن تماشاگر القاء می‌کنند.

رالف ریچاردسون سختگیر وعبوس، به‌نحو مؤثری یك «پدرخانواده» را نشان میدهد. او نقش «دکتر اسلوپر» را پس از موفقیت صحنه‌ایش یکبار پرده سینما باز میآفریند: **اولیویا دوهاویلند** کاترین دختر اوست باکره‌ئی عواطف سرکوفته‌که عشق فریب‌آمیز موریس تاونزند (**مونتگمری‌کلیفت**) خـوش و زبان باز را میپذیرد.

تاونزند علاقه‌ئی به‌دخترك ندارد اوتنهایك‌شکارچی بخت است، انتخاب‌مونت کلیفت برای ایفای چنین نقشی یك اشتباه نابخشودنی فیلم است، چه او باآن دوست‌داشتنی‌اش، بسیار بی‌تزویرتر و سمپاتیك‌تر از آن مینماید که بتواند یك و اغفالگر متقاعدکننده باشد.

درصحنه‌پردازی‌ها و وضعیت‌سازی‌های دقیق و هوشمندانه فیلم است‌که ارزشهای کار وایلر نمود میبابد، اعتنای وسواس‌آمیز وایـلر به‌تغییرپذیری غریب و غیرمنتظره و هوس‌آمیز «حالت» و نیز به‌تغییرات مداوم دیالوگ و رو کاراکترها همراه با غریزه خطاناپذیر او در قراردادن دوربین در درست‌ترین ممکن برای ضبط واکنش‌های دقیق وظرافت‌آمیز، اما آشکارکاراکترهایش، ازاین ارزشها هستند. دوربین «لئوتاور» با سردی و بی‌تفاوتی یك ناظر بی‌قلب تصویر درخشانی از فضای خشك و دلمرده خانه «اسلوپر»ها، پرده‌ها و اثاثیه و درهای به‌گونه‌ئی سمبولیك راه‌بند عقده‌های عاطفی‌کاراکترهای فیلم هستند، ارائه می‌ک فیلمبرداری فیلم بخصوص در صحنه پایانی آن‌که‌کاترین چراغ به‌دست ازپله‌ها می‌رود و عاشق فریبکارش را پشت یك‌دربسته درانتظار مرگ مینشاند، فراموش است. مونتگمری‌کلیفت با نومیدی‌جنون‌آمیزی‌مشت‌به‌در میکوبد، واولیویادوهاو خونسرد و آرام از پله‌ها بالا میرود.

* * *

وایلر درسالهای پنجاه

پایان‌گرفتن‌کامل جنگ جهانی دوم و محو تدریجی عواقب آن، ذهن وایلر از بازپرداختن‌به‌جنگ و آثار آن آسود و گرچه وی در دهه پنجاه با ساختن هفت کمی‌کم‌کارتـر از دهه چهل نشان داد، اما فیلمهائی، نه قطعاً برتر و باارزشتر و مردم‌پسندتر و پرآوازه‌تر و پولسازتر ساخت.

داستان‌کارآگاه (۱۹۵۱)، **کاری** (۱۹۵۲) **تعطیلات رمی** (در ایران: شبی در ۱۹۵۳)، **ساعـات نـاامیـدی** (۱۹۵۵) **تـرغیب دوستـانـه** (۱۹۵۶) **کشور بـز** (۱۹۵۸) **بن‌هور** (۱۹۵۹) فیلم‌هائی هستندکه وایلر دراین دهه ساخت. دراین میان فیلمی‌که وایلر براساس سوژه‌هائی پرتنش و پرخشونت‌کارگردانی‌کرد، **داستان‌کارآ** و **ساعات ناامیدی**علیرغم جذابیت‌هائی‌که برای توده داشتند، به‌سردی از سوی منتقد استقبال شدند.

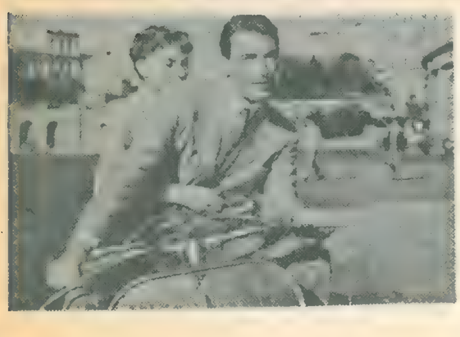
داستان‌کارآگاه تنها فیلمی‌که وایلر با**کرك‌داگلاس** ساخت یکی ازکم‌آوازه‌ترین فیلم‌های او به‌شمار میآید. اما **ساعات ناامیدی** باز تنها فیلم وایلر با **همفری‌بوگارت** به‌شهرت خوبی رسید. شاید به‌خاطر سابقه خوش تئاتری این نمایشنامه معروف و مو **جوزف‌هیز**- گرچه البته قوت سوژه وکشش ماجراها، که به‌تمامی دریك خانه درب درکشاکش معارضه چندگانگستر فراری و افراد یك خانواده میگذشت، خود دلیـ قابل پیش‌بینی گیرائی و جذابیت‌آن می‌توانست باشد.

تعطیلات رمی، اما با هر معیاری یك فیلم موفق‌ازکار درآمد. این‌کمدی‌رومانت شیرین جهش تازه‌ئی از سوی وایلر را خبر میدهد. وی‌که به‌استادی در اخذ بازیه









... و فوق‌العاده از بازیگرانش شهره است ، در این فیلم نوستاره‌ئی را لانسه می‌کند ...ودی دنیارا تسخیرمی‌کند. **آدری هپبورن** ۲۳ ساله چنان به‌قالب یك شاهزاده‌خانم ... میرودکه همانسال در عین سزاواری اسکار بهترین بازیگر زن سال رامیرباید. ...بازی این نقش، از آنجاکه وایلربه‌خواست توصیهٔ استودیو قبلا**گریگوری‌پك**رادر ...رگرفته بود ــ و این یك اسم دهان‌پرکن برای ثبت در آفیش‌ها و آگهی‌های‌فیلم ... نیازی نداشت‌که بازیگر زن فیلم را هم یك ستاره انتخاب‌کند ، پس با دستی باز ...غری آسوده به‌جستجوی‌دختری‌برای‌بازی نقش جن و پری‌وارشاهزاده‌خانم‌پرداخت. ... دختری میخواستم‌که لهجه آمریکائی نداشته‌باشد. این شرط اول‌بود.ودروهله البته نحوه بازی او، نگاه‌هایش و شخصیتش هم برایمان مهم بود» .

وایلر سرانجام دختر دلخواهش را در لندن یافت ، و بلافاصله فیلمبرداری را ...غم خواست‌کمپانی پارامونت در رم آغازکرد . این نخستین‌بار بودکه او فیلمی را ...امی در فضای باز ، و در یك‌کشور خارجی میگرفت . باید تجربه دشواری بــوده اما وایلر آن را لذتبخش ودلچسب یاد می‌کند.

وایلر در بازگفتن داستان فیلمش به‌طور خطرناکی پهلو به‌پهلوی سانتیمانتالیتــه ...ی‌منطقی راه میرود . مساله البته آنست‌که طرح داستانی فیلم اساسا منطق‌پذیـــر ...ت. ماجرای قصه‌وار شاهزاده خانمی است‌که ترك مقام و وظیفه می‌گوید، و خودرا ...د می‌گذارد تا به‌نرمی درگیررابطه‌ئی سرشار از لطافت ، اما زودگذربایك‌خبرنگار ...نگرم و احساساتی **(گریگوری‌پك)** شود .

وایلر در پرداخت این‌داستان سهم‌هائی به‌تساوی‌به‌طنزگوئی‌وشوخ‌طبعی،وسورپریز ...گیرائی میدهد. میکوشد این هر دو عنصر را هرچه‌بیشتر درکالبد فیلمش بدمــد.این ...وش ، گرچه کمی ازمد افتاده و نخنما می‌نماید ، درعین حال باعث می‌شود تا فیلم ...ناد دلچسبی با فیلم‌های جدی و سختگیر و نیزکمدیهای سخیفی‌که به‌تم «ممنوعیــت ...تق به‌خاطر عرف و سنت» میپرداختند ، پیداکند.

دو وسترن معروف و در خور اعتنای وایلر، **ترغیب دوستانه** و **کشوربزرگ**،اساسا ...انعکاس نقطه‌نظرهای بشر درقبال‌خشونت میپردازند. (این دوفیلم را جشنواره امسال ...ران با اسامی «اصرار دوستانه» و «سرزمین پهناور» نشان داد).

سال‌های نیمه دوم دهه پنجاه ، شاهد بارش ناگهانی ابری از آگاهی‌هاوباورهای ...زه در فیلم‌های جدی‌وسختگیر آمریکائی‌بود.اعتراض خودآگاهانه‌به‌جنگ‌وعاقبت‌های ...وم آن یکی ازاین باورهای تازه بودکه فیلمسازان آمریکائی درمتن‌کوششی جدی در ...ی فشردن برارزشهای فردی و احیای مقام فرد به‌عنوان «عنصر سازنده جمع»اعتنائی ...عمیق به‌آن نشان دادند. در عین حال ، هنوز پرهیز و گریز از جنگ، دلیلی بــرای ...ی‌شهامتی و ترس انگاشته میشد، مگر آنکه یك ایمان قوی و عمیق مذهبی پشتوانــه ...این امتناع می‌بود.

در چنین فضای فکری و عقیدتی خاصی، وایلر در واقع هوشمندی به‌خرج دادکه ...به‌فیلم‌کردن نوول معروف و شناخته‌شده «جزامین‌وست» تصمیم‌گرفت . چه تم‌اساسی‌این ...نوول، همان اعتقاد معروف فرقه «کوئکر» ها بود .

(کوئکرها شاخه‌ئی ازمسیحیون پاك‌نشان وبسیار با ایمان هستندکه دست یازیدن ...به هرنوع خشونتی را ازنقطه نظرهای مذهبی، کاری مکروه ومنع‌شده وحتی شرك‌آمیز ...می‌انگارند. به‌فکر آنان ، حفظ صلح، دلیل واقعی شهامت وکاردانی است. درجنگیدن ...شجاعتی نیست) .

نوول «جزامین‌وست» که وایلر به زحمت امتیاز فیلم‌کردن آن‌راگرفت، نقطــه ...حرکت ، برای ساختن **«اصرار دوستانه»** بود. وایلر به‌نوول وست، یك بسط‌سینماتیك ...مناسب و مقتضی ، و در عین حال وفادارانه داد.

داستان فیلم ، گرچه در گذشته می‌گذرد ، اما معانی و مفاهیمی امروزین‌وهمزمان ...نشان میدهد. فیلم از امتناع و پرهیز «جس بیردول» **(گاری‌کوپر)** بزرگ خــانواده ...«بیردول»ها از جنگیدن در میدان جنگهای انفصال حرف میزند.

واین درشرایطی است‌که بین تماشاگران‌کهنه سربازهای جنگ‌کره وخانواده‌هایشان ...نشسته‌اند ، و می‌توانند همدردیها یادست‌کم‌آشنائی‌هائی بامشکل‌قهرمان فیلم داشته‌باشد.

«بیردول»ها **کوئکر** هستند . معتقد به جنگ نیستند. اما در منتهی‌الیه جنوبــی ...«ایندیانا» زندگی می‌کنند، واین مکانی است درمعرض‌تهدید دائمی‌جنگ.جس‌بیردول، ...بزرگ فامیل ، معتقد است‌که وسیله‌ئی غیر از خشونت بایستی برای حل‌وفصل‌مشکلات ...یافته شود و جنگ هرگز راه حل سازش‌بخشی بین دو جناح متخاصم نخواهدبود.امــا ...فیلم ، بهرحال درآخرین تحلیلش ، خشونت را جزء شوم جدائی‌ناپذیری ازسرشت بشر ...می‌بیند ــ که پوشاندن وپنهان‌کردن آن حتی زیرنقاب «تمدن» هم نامیسراست .

رسیدن به‌چنین نتیجه‌ئی در وسترن بعدی وایلر **«سرزمین پهناور»** دشواری‌کمتری ...برمیدارد. این امکان را طرح داستانی فیلم به‌دست می‌دهدکه‌گنجایش مجاز فراختری ...برای «خشونت» نشان می‌دهد، چه د راین فیلم، برخلاف بحث فلسفی «اصراردوستانه» ...دعا می‌شود که برای حفظ صلح، مالا بایستی به‌خشونت دست‌زد . و این‌کاری‌است‌که ...قهرمان صلح‌طلب و خونسرد فیلم **(گریگوری‌پك)** که در گیر کین و ستیز دیریــــن

به‌ترتیب از بالا به‌پائین :
ــ بهترین سالهای زندگی ما
ــ خانم مینیور
ــ «ویلیام وایلر» به هنگام راهنمائی بازیگران فیلم «اصرار دوستانه»
ــ شبی در رم «تعطیلات رمی»

دو خانواده مقتدرگله‌دار می‌شود، ناگزیر می‌کند . وایلرکه با ساختن وسترن دو دندان درآورده و سالها بعد با فیلم «وسترنر» (۱۹۳۹) حتی صاحب دندان هم شد و یك وسترن با «کلاس» ساخت ، با کارگردانی «سرزمین پهناور» جاافتاده‌ئی به عنوان یك وسترنساز حرفه‌ئی و صاحب شم نشان میدهد.

تکنیك «تکنی راما» که به‌گونه‌ئی تاسف‌انگیز عمری‌کوتاه و زودگذرداشت فیلم وایلر ، بخصوص به‌لطف‌کاردانی و مهارت فیلمبردارش «**فرانتس پلانر**» درخشان به‌چشم می‌رساند و افقهای بصری‌گیرائی با زیبائی و وضوحی خیره‌کن می‌کند— لااقل در همان حدکه‌از فیلم معرفی‌کننده این سیستم «**گذرگاه‌شب**» دیده شده بود.

* * *

وایلر برای ساختن‌آخرین فیلمش دردهه‌پنجاه بار‌دیگر به‌رم رفت. بهانه‌او یافتن فضاها ومکانهای مناسب سوژه نبود ، بلکه این تصمیم اساساً به‌این خاطر شدکه‌فیلمش را حتی‌المقدور با هزینه تمام‌شده‌ی‌کمتری بسازد و او حق داشت چون قصدساختن یکی ازپرخرجترین فیلم‌های تاریخی حماسی سینما را داشت. به‌رم رفت تا «بن‌هور» (۱۹۵۹) را بسازد.

ازنظر روائی‌بار بازگفتن حکایت افسانه‌آسای نیمه انجیلی **بن‌هور** به‌گونه عادی بر دوش دیالوگهاست، و این‌بار بایدمدیون‌کارقابل‌تحسین «**کارل‌تونبرگ**» (که نامش در تیتراژ به‌عنوان سناریست میآمد) و نیز نویسنده‌های دیگری‌که‌وی کردند: **ماکسول آندرسن** ، **اس . ان . برمن**، **کریستوفر فرای** و **گوروید‌ال**.

ازنظرفنی، به‌نظرمی‌رسد فیلم را یك ماشین غول‌آسای دقیق فیلمسازی ساخته تایك‌کارگردان بااندازه‌ها وظرفیت‌های ذهنی یك‌انسان. فیلمبرداری ۶۵ میلیمتری به‌مسابقه ارابه‌رانی فیلم عظمتی‌مبهوت‌کننده میبخشدوبخصوص در لحظاتی‌که‌ارابه از خم‌های جناحین میدان مسابقه عبور می‌کنند ، نفس تماشاگر به‌راستی به‌شماره این سکانس یازده‌دقیقه‌ئی‌حاصل سه‌ماه زحمت آندرومارتن‌و و **یاکیماکانوت** بود.

چارلتون‌هستون در قالب بن‌هور یکی از بهترین بازیهای حیات بازیگری‌خ ارائه می‌کند. واین البته آسان به‌دست نمی‌آید. هستون درباره تجربه دشوار بازی نقش تحت هدایت‌کارگردان سختگیری‌مثل وایلر میگوید : «**من فکر نمی‌کنم وایلر علاقه‌ئی به هنرپیشه‌هاداشته‌باشد. تاکیدی‌روی‌کارشان‌نمی‌کند. آنهاسرصحنه‌اوراعص می‌کنند او صبر به‌خرج نمی‌دهد. ازکوره درمیرود . جنگ اعصاب راه‌میاندازد. اینحال همیشه آن‌بازی‌راکه میخواهد از بازیگرانش می‌گیرد. بازی‌کردن یك فیلم او، مثل اینست‌که آدم مدتی توی حمام‌ترکی‌کار کند. عذاب‌آور است عرق‌آدم حسا درمیآید . اما آدم آخرش با شکفتگی و عطر یك‌گل سرخ از حمام بیرون‌میآید**»!

عطر واقعی‌گل‌سرخ برای **چارلتون هستون** بن‌هور، یك اسکاردرخورفخر، به‌ع بهترین آکتور سال ۱۹۵۹ بود . اما اگر این یك‌افتخار برای **هستون** است، تنها دلیل مباهات بن‌هور نیست، چه حساب افتخار فیلم ، یازده اسکار ذخیره دارد—که این رکوردبرای همیشه‌است، نه‌پیش‌ونه‌پس از **بن‌هور** هیچ فیلمی اینهمه اسکارنگرفته

تقریباً هرعضو سازنده فیلم، سهم شایستگی خودراگرفت: کارگردان، فیلمبردار، آهنگساز ، طراح صحنه ، مونتور ، طراح لباس، صدابردار، متخصص افقهای‌ویژه و دو بازیگر مهم فیلم هستون و هیوگریفیث (در قالب شیخ عربی‌که به‌یك خداوند زن معتقد بود!) علاوه‌براینها خود فیلم هم تاج‌افتخار بهترین فیلم را برسرنهاد.در میان تنها سناریست بدشانس فیلم (کارل تونبرگ) مزد شایستگی خود را نگرفت.

بن‌هور بخصوص می‌تواند به‌بردن اسکار بهترین فیلم سال افتخار ورزد، چه تا ۱۹۵۹ هیچیك از «تاریخی — حماسی»های پرزرق‌وبرق مشابه ، این جایزه را نگر بودند، و **بن‌هور** ازاین لحاظ نقشی تغییردهنده و سنت‌شکن ایفاکرد.

داستان **بن‌هور**که پیش از آن‌هم دوبار در سال‌های ۱۹۰۸ و ۱۹۲۶ فیلم شده بو طرحی به راستی حماسی داشت، سقوط یك نجیب‌زاده ازموضع اقتداروا‌حترام به‌حضی برده پاروزن وستمکش‌کشتی‌های جنگی ، فرارش ازاین حضیض ، ملاقات کوتاه با مسیح، بازگشتش به‌قدرت، وانتقام‌کشیدنش ازدوست خائن دوران‌کودکیش «**مس**» «**استیفن بوید**» . وایلر دربازسازی این حماسه هرچه درتوان داشت به‌کار برد. فیلم همه چیز داشت: درام ، رومانس ، آکسیون وبالاتر ازهرچیز: عظمت .

وایلر در سال‌های سقوط

بن‌هور وایلر همه‌کارکرد به‌جز جلب اعتنای منتقدین . این‌فیلم پول بسیارساخت یازده اسکار گرفت چشم‌های زیادی را به‌عظمت و ابهتش خیره‌کرد، به‌بزرگی‌رسید اندازه‌های‌غول‌آسا نشان داد، اما هیچوقت نه درزمان نمایش، و نه بعدازآن نتوانست خوشامد مهرآمیزانهٔ منتقدین سختگیری راکه‌همیشه‌طالب و تحسین‌کننده فیلم‌های‌ا بوده‌اند ، باعث شود. بخصوص در همان سال نمایش **بن‌هور**، منتقدین ذهن مشغ





— کشور بزرگ
— ویلیام وایلر و والترهستون به‌هنگام تهیه فیلم «دادزورث»







هائی مثل «خاطرات آن‌فرانك» جورج استیونس و «تشریح یك‌جنایت» اتوپره‌مینجر «اطاق طبقه بالا»ی جك‌کلیتون بودند، و نیز البته ظهور جذاب «موج نو» فرانسه ذائقه‌های سینمادوستان را تغییر داده بود. نزد منتقدین، آشکارا دیگر جائی فیلمی مثل بن‌هور نبود.

جان‌باکستر منتقد انگلیسی ، درباره فیلم‌هائی‌که وایلر در دهه شصت پس از ساخته است ، می‌نویسد : «پس‌ازسقوط ازارتفاعات «بهترین سال‌های زندگی ما» زمین پست بن‌هور، کاریر ویلیام وایلر با فیلمی مثل ساعت بچه‌ها (۱۹٦۲) به‌نظر به‌نقطه پایان‌خود رسیده‌باشد. این‌بازسازی‌دیروقت‌وبی‌لطف‌درام‌همجنس‌بازانه‌ئی لیلیان‌هلمن» بودکه وایلر قبلا به‌سال ۱۹۳٦ نسخه سینمائی عالی و قابل‌تحسین ساخته بود. اما این فیلم (این‌سه نفر) علیرغم همه‌ارزشهایش ازمحدودیت‌های زمان تهیه‌اش آسیبی اساسی پذیرفت، چراکه‌درآن‌ناگزیرهیچ‌اشاره‌ئی‌به‌انحراف کاراکترها نشد .

«کلکسیونر» باز تحسین منتقدین راجلب‌کرد. وایلر این فیلم را به‌سال ۱۹٦۵ اساس نوول هراس‌انگیزی از «جان فاولز» درباره جوان دیوانه‌ئی (ترنس‌استامپ) دختر زیبای معصومی (سامانتااگار) را درست به‌مثابه یك پروانه‌کلکسیون میکند، . اما این یك تحسین کوتاه زمان‌بود و فیلم بعدی وایلر «چگونه می‌توان میلیون دلار دزدید» (۱۹٦٦) نصیبی جزاستقبال سردنبرد . این‌یك‌کمدی‌ـماجرائی رمانتیك بود به‌سبك «معما» (که اما نیازی حیاتی هم به‌سناریوی دقیق‌وگیج‌کننده فوق‌العاده هوشمندانه‌ئی نظیر سناریوئی‌که «پیتراستون» برای معما نوشت، داشت) دری هپبورن جذاب و پیتراوتول شوخ‌طبع زوج‌کامل‌ومناسب فیلم بودند، پیتراوتول واقع جانشین «جورج‌سی‌اسکات» شده بودکه درهمان‌نخستین روزفیلمبرداری‌وایلر را به‌خاطر بی‌انضباطی اخراج‌کرده بود !

دختر مسخره (۱۹٦۸) هم برای وایلر تجدید اعتبار نکرد. گرچه اومهارت‌حاکی تجربه‌ئی در جان‌بخشیدن‌به‌بازیهای‌کلیشه‌ئی و طرح داستانی تهی و مرده‌وبی‌ظرفیت فیلم به‌خرج داد، اما در هیچ لحظه‌ئی چیزی از آن وایلر حساس و تیزبین سال‌های اول نشان نداد . »

جان‌باکستر البته در حق وایلرکمی سنگدلی به‌خرج داده است . اما نظرهای او فاصله بعیدی هم با حقیقت ندارند. حتی او این نظر را زمانی نوشته‌که آخرین‌فیلم وایلر، «آزادی ال بی‌جونز» را هم ندیده بوده‌است . میشود تصورکردکه او بعدازدیدن این فیلم مینوشت «خب وایلر حالا دیگر یك‌مرده تمام عیار است»!

کلکسیونر و دختر مسخره البته در میان فیلم‌های آخر وایلر از ارزشهای‌نسبی برخوردار بوده‌اند. بخصوص‌کلکسیونر به‌لطف‌کار درخشان هر دو فیلمبردار فیلم رابرت سورتیس و رابرت‌کراسکر جذابیت بصری فوق‌العاده‌ای از خود نمود . وایلر دختر مسخره را هم مثل تقریباً همه فیلم‌هایش براساس‌یك نوول معروف ساخت‌نوولی «ایزابل‌لنارت»که پیش از فیلم‌شدن ، امتحان موفقی هم برصحنه برادوی‌داده‌بود. وایلر از «باربارا استریسند»که فانی برایس را با موفقیت روی صحنه نشان‌داده‌بود ، دعوت‌کرد نقش خود را یکبارهم جلوی دوربین بازی‌کند.

وایلرکوشید تا حد مقتضی ، به بازی استریسند و موسیقی بی‌حس‌وحال‌ژول‌استاین نوول‌کلیشه‌ئی لنارت عناصر رومانتیك‌بیفزاید، این تدبیردرلطافت بخشیدن‌وعمق‌دادن به‌ماجرای‌عاشقانه خانم‌برایس با نیکی‌آدامز، قمارباز«عمرشریف» مؤثرافتاد. مع‌الوصف این جراحی پلاستیك‌هم در ماهیت داستانی فیلم تغییرنوکننده‌ئی نداد و دخترمسخره همچنان فیلمی وابسته به طرحهای جاه‌طلبانه «رسیدن دختری ازمراحل پست به مقام یك ستاره» باقی‌ماند ، طرح‌هائی‌که حتی در زمان «خیابان چهل‌ودوم» هم کهنه‌ونخنماشده بودند، و این شگفت‌آور نبودکه همه‌کوششهای وایلر و استریسند و شریف‌وکارگردان صحنه‌های رقص فیلم هربرت‌راس نتوانست نقشی تازه‌درکالبدبی‌رمق دخترمسخره‌بدمد.

شاید تنهاشات آخر صحنه‌آوازپایانی‌فیلم‌که‌باهلی‌کوپتر فیلمبرداری شده («فانی» ایستاده و به‌کشتی «نیکی»که بندر نیویورك را ترك می‌کند مینگرد) یادآورمهارتهای قدیمی وایلر باشد .

وایلر پس از فیلم نومیدکننده «آزادی ال‌بی‌جونز» در پنجسال‌گذشته دیگرفیلمی نساخته است. او این چند سال را چطورگذرانده است؟

در مصاحبه مطبوعاتی سومین جشنواره جهانی فیلم تهران به‌مناسبت برنامه‌مرور برآثار وایلر، خود وی پاسخی برای این سئوال داشت .

«باهمسرم دوردنیا رامیگردم وقتم را بابچه‌ها و نوه‌هایم می‌گذرانم . درچنین سنی اگر آدم میخواهد فیلمی بسازد باید حتماً سوژه‌ئی پیداکند که شوق فیلم‌ساختن‌را در او زنده‌کند. من در این چند سال چنین سوژه‌ئی نیافتم» و دست‌روی‌دست‌گذاشتن وایلر البته برای هیچکس فاجعه‌ئی نبوده‌است. در واقع آدم فکر می‌کندکه وایلردراین شرایط و در این سالها چه فیلمی‌می‌تواندبسازد. مردی‌ازگذشته، که همیشه هم‌درتاروپود گذشته ماند ، حالا دیگر دستش‌کاملا خالی است.

از پنجاه‌سال فیلمسازی ویلیام وایلر ، آشکارا افتخاری واقعی به‌جانمانده‌است.

ـ بالا : بن‌هور
ـ وسط : کلکسیونر
ـ پائین : ترغیب دوستانه

«سازمان سینمائی پاناسیت»

فیلم‌های برگزیده خودرا درسال ۲۵۳۶ معرفی می‌کند :



فریاد زیرآب

هنرپیشگان : داریوش . فرزانه تأییدی . بهروز به‌نژاد
با معرفی : شهره وبا شرکت : عنایت بخشی . بهمن زرین‌پور

سناریست وکارگردان : سیروس الوند
مدیر فیلمبرداری : رضا بانکی



صبح خاکستر

هنرپیشگان : رضا بیك‌ایمانوردی . تقی مختار . آرا
کیومرث ملك‌مطیعی وجلال

سناریست وکارگردان : تقی مختار
مدیر فیلمبرداری : نصرت‌الله کنی



پرستوهای عاشق

هنرپیشگان : لیلا فروهر . وفا . نسرین قدیری . جمال وفائی و جمشید مهرداد

کارگردان : فریدون ریاحی
سناریست : میلاد
فیلمبرداران : اسماعیل‌دین محمدی . علی مزینانی



فری دست قشنگه

هنرپیشگان : منوچهر وثوق . شورانگیز طباطبائی
بهرام وطنپرست و مهدی فخیم‌زاده

سناریست وکارگردان : مهدی فخیم‌زاد
فیلمبردار وتهیه‌کننده : ایرج صادقپور



